

# **Tragédia e Contemporaneidade no Cinema de João Canijo**

**Liliana Cristina Vidais Rosa**

**Tese de Doutoramento em Ciências da Comunicação:**

**Cinema e Televisão**

**Novembro, 2017**

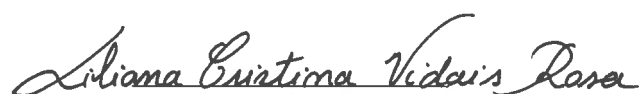




## DECLARAÇÃO

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato,

A handwritten signature in black ink, reading "Liliana Cristina Vidais Rosa". The script is cursive and fluid.

Lisboa, 22 de Maio de 2017.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciado pelo júri a designar.

O orientador,

A handwritten signature in black ink, reading "Paulo Filipe Monteiro". The script is cursive and fluid.

Lisboa, 22 de Maio de 2017.

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências da Comunicação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro.

Apoio financeiro da FCT.

*Ao meu filho  
pela sua essência e magnitude.*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Doutor Paulo Filipe Monteiro pela sabedoria, pelo rigor académico, pela disponibilidade e pelo olhar sempre atento na orientação desta investigação mas, sobretudo, pela amizade e confiança. Ao Professor Doutor João Mário Grilo, à Professora Doutora Anabela Branco de Oliveira, à Professora Doutora Cláudia Madeira, ao Professor Doutor Manuel Bogalheiro, à Professora Doutora Margarida Medeiros, à Professora Doutora Maria Irene Aparício, ao Professor Doutor Nelson Araújo, à Professora Doutora Susana Duarte, cujas reflexões científicas são uma fonte inesgotável de conhecimento.

Em termos institucionais, gostaria de agradecer à FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia) pelo apoio financeiro, imprescindível para o desenvolvimento deste trabalho; à equipa do ANIM (Arquivo Nacional das Imagens em Movimento); à equipa da Cinemateca Portuguesa; ao IFILNOVA (Instituto de Filosofia da Nova da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa); ao Hangar (antiga Associação Cultural e Teatral In Impetus).

Ao meu filho, Santiago Lopes, pelo abraço magnânimo e pelo sorriso rasgado todos os dias. À minha família, pelos estáveis alicerces e pela ajuda inesgotável em todo o meu percurso: à minha mãe, Manuela Rosa, pelo carinho e dedicação; ao meu pai, Joaquim Rosa, pela confiança; ao meu irmão, Artur Rosa, pela disponibilidade; aos meus sobrinhos, Maria Rosa e Alexandre Rosa, pela inspiração. Ao Fernando Lopes pelo carinho. À Rita Domingos, ao Alexandre Castro, à Rita Bastos, à Filipa Sousa, à Ana Sécio, à Maria Henriques, à Janna Joceli pela amizade.

A todas as pessoas que passaram pela minha vida e a todas aquelas que hão-de vir.

A todos um sincero obrigado.

# **TRAGÉDIA E CONTEMPORANEIDADE NO CINEMA DE JOÃO CANIJO**

**LILIANA CRISTINA VIDAIS ROSA**

## **RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** trágico, tragédia, desvio, contemporaneidade, cinema português, João Canijo.

Esta investigação tem como principal objectivo apreender a dimensão do trágico no cinema de João Canijo. Como tal, a presente investigação desdobra-se a partir de dois eixos principais: (i) o primeiro eixo fornece uma leitura global do trágico e da tragédia a partir de algumas linhas de pensamento que marcam o percurso do trágico e da tragédia, desde Aristóteles até à contemporaneidade; (ii) o segundo eixo incide na análise dos filmes do cineasta João Canijo, a partir dos quais se pretende analisar alguns temas principais do trágico e da tragédia.

**KEYWORDS:** tragic, tragedy, deviation, contemporary, Portuguese cinema, João Canijo.

This research aims to grasp the extent of tragedy in João Canijo's cinema. Therefore, it unfolds from two main areas: (i) the first axis provides a comprehensive reading of the tragic and tragedy, following several lines of thought that underline the genre from Aristotle to the present day; (ii) the second axis focuses on the analysis of João Canijo's films, from which it intends to analyze some of the main themes of the tragic and tragedy.

## ÍNDICE

DEDICATÓRIA.....	
AGRADECIMENTOS .....	
RESUMO .....	
INTRODUÇÃO .....	1

### PARTE I

#### O TRÁGICO E A TRAGÉDIA

<b>1. Aproximações e Desvios na Estrutura Conceptual do Trágico e da Tragédia.....</b>	<b>23</b>
<b>1.1. O que são o Trágico e a Tragédia? .....</b>	<b>23</b>
(In) Dependência do Trágico e da Tragédia .....	23
Origem da Tragédia e Legado da <i>Mimese</i> .....	27
“Estatuto Elevado”, Destino e Fatalidade .....	32
Culpa Trágica e Secularização da Tragédia.....	37
Conflito .....	40
Sofrimento e Silêncio Trágico .....	46
Pessimismo .....	51
Trágico Contemporâneo.....	56
<b>1.2. Naturezas “Repetitiva” e “Presente” da Tragédia .....</b>	<b>62</b>
Intemporalidade e Universalidade da Tragédia Grega.....	62
Efeito Trágico: entre as Teorias do Claro e do Escuro .....	68
Efeito Trágico: a Teoria Psicanalítica.....	77
Trauma e Fantasia .....	79
Dimensão Política da Tragédia .....	83
<b>1.3. A Tragédia e a Dimensão Trágica da Vida .....</b>	<b>84</b>
Intermitências do Trágico na Vida.....	84
A Tragédia e a Vida .....	89
Desvios na “Tragédia do Eu”.....	92
Inferioridade e (Im) Possibilidade da Tragédia Moderna .....	96
<b>2. O Trágico e a Tragédia Grega .....</b>	<b>103</b>
<b>2.1. Evolução da Tragédia Grega .....</b>	<b>103</b>
O Coro e as Personagens.....	103
Descentralização do Poder do Coro e Supremacia das Personagens.....	106
<b>2.2. Identidade Ficcional e Função do Coro .....</b>	<b>111</b>
Legado Aristotélico sobre o Coro .....	111
Performance do Coro .....	114
Coro como Colectivo .....	116
Marginalidade do Coro .....	120
<b>3. Conclusão: o Trágico e a Tragédia.....</b>	<b>126</b>

## PARTE II

### O TRÁGICO E A TRAGÉDIA NO CINEMA DE JOÃO CANIJO

<b>4. O Cinema de João Canijo.....</b>	<b>149</b>
<b>4.1. Definição do Objecto de Estudo e Metodologia de Análise.....</b>	<b>149</b>
Definição do Objecto de Estudo .....	149
Metodologia de Análise .....	151
Configurações Corais.....	155
<b>5. Trágico e Portugal Profundo no Cinema de João Canijo .....</b>	<b>157</b>
<b>5.1. Estratégias de Aproximação a um Portugal Profundo         no Cinema de João Canijo.....</b>	<b>157</b>
Estratégias de “Aproximação aos Lugares” e ao Colectivo.....	157
Processo de Trabalho com os Actores .....	160
<b>6. A Tragédia Grega no Cinema.....</b>	<b>167</b>
<b>6.1. <i>Antígonas</i> no Cinema: Conflito e Resistência em         <i>Antígona</i> (1992), de Straub-Huillet e em         <i>Ganhar a Vida</i> (2000), de João Canijo .....</b>	<b>167</b>
Conflito e Resistência em <i>Antígona</i> , de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet ....	170
Conflito e Resistência em <i>Ganhar a Vida</i> , de João Canijo.....	180
<b>7. Configurações do Trágico e da Tragédia Grega na     Linguagem Cinematográfica de João Canijo .....</b>	<b>187</b>
<b>7.1. O Conflito em <i>Filha da Mãe</i> (1990) .....</b>	<b>187</b>
<b>7.2. O Desvio do Espaço Escuro ao Claro em <i>Ganhar a Vida</i> (2000) .....</b>	<b>194</b>
Configurações Corais.....	194
Do Espaço Escuro ao Claro .....	195
<b>7.3. O Destino em <i>Noite Escura</i> (2003) .....</b>	<b>204</b>
Configurações Corais.....	205
A Inevitabilidade do Destino .....	211
<b>7.4. O Trauma em <i>Mal Nascida</i> (2007).....</b>	<b>218</b>
Configurações Corais.....	219
O Trauma de Lúcia .....	225

<b>8. Outras Configurações do Trágico na Linguagem Cinematográfica de João Canijo .....</b>	<b>229</b>
<b>8.1. O Sofrimento em <i>Três Menos Eu</i> (1987) .....</b>	<b>229</b>
<b>8.2. A Fatalidade em <i>Sapatos Pretos</i> (1998) .....</b>	<b>234</b>
Configurações Corais .....	234
Fatalismo .....	236
<b>8.3. <i>Fantasia Lusitana</i> (2010) entre a Fantasia Colectiva e o         Testemunho Individual.....</b>	<b>243</b>
<b>8.4. O Alto e o Baixo em <i>Sangue do Meu Sangue</i> (2011) .....</b>	<b>256</b>
Configurações Corais .....	257
Entre o Alto e o Baixo .....	259
<b>8.5. <i>É o Amor</i> (2013) entre o Optimismo e o Pessimismo .....</b>	<b>267</b>
Configurações Corais .....	267
Entre o Optimismo e o Pessimismo .....	272
 <b>CONCLUSÃO .....</b>	 <b>275</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>295</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>310</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>312</b>



## INTRODUÇÃO

O estudo sobre a tragédia não é recente: no entanto, a sua influência continua a reflectir-se no pensamento, nas pesquisas e nas práticas artísticas contemporâneas, das quais aprofundaremos o caso particular do cinema. A vitalidade inesgotável da tragédia ao longo dos séculos deve-se, sobretudo, a um fundamento ou a uma visão trágica da existência que nunca deixou de acompanhar o pensamento do homem na sua relação com o mundo. Dito de outro modo, podemos falar de um trágico que não cessou de ser reflectido e de um *pensamento* trágico (de uma *razão trágica* ou de um *sentido trágico*), cujo trajecto é marcado pelas inúmeras aproximações e desvios, ou antes, continuidades e descontinuidades, na forma de o homem perceber o trágico. Para analisarmos essas diferentes formas de perceber o trágico, basta observarmos o percurso das várias obras literárias trágicas e das ideias sobre tragédia que, desde a antiguidade até à contemporaneidade, têm contribuído para o estabelecimento de uma forma ou de uma ideia comum de tragédia (Williams, 2006: 37).

No que diz respeito aos conceitos de *trágico* e *tragédia*, a existência de todo um passado de herança literária e cultural e a pluralidade de definições que têm sido elaboradas em torno dos conceitos desde Aristóteles testemunha a enorme dificuldade em eleger uma definição que não seja controversa (Serra, 2006: 40). A esta dificuldade acresce o facto de os conceitos serem utilizados nos mais diversos contextos, o que nos conduz a definições muito divergentes e até contrastantes entre si (*ibid.*: 26). Uma das grandes dificuldades na definição dos conceitos em análise, trágico e tragédia, reside precisamente na dificuldade em defini-los autonomamente. Ambos mantêm uma relação de dependência, pois continuamos sem compreender muito bem o que é o trágico da tragédia, ou *vice-versa*. Todavia, apesar da complexidade e ambiguidade da distinção entre os conceitos, a proposta de Lourenço (1964) que liga o trágico ao ser e a tragédia à expressão do trágico é fundamental no desenvolvimento desta investigação, pois é com base nessa distinção que procuramos compreender melhor os conceitos em estudo.

O Trágico enquanto ser é o que escapa à ‘compreensão’, à variabilidade humana, é o domínio dos deuses, quer dizer, de outra-coisa-que-o-homem. Mas o Trágico

enquanto apreendido, expresso (e é isto antes de tudo a Tragédia Grega) é por natureza des-tragificação. (Lourenço, 1964)

No nosso entender os conceitos de trágico e tragédia, nomeadamente a tragédia grega da época clássica, estão longe de ser fantasmas, pois transportam em si toda a actualidade do sofrimento, do medo, do horror, da angústia, da contingência e da morte com os quais o homem se debate, mas também da vontade, da vitalidade e da vida. Por isso, volvidos vinte e cinco séculos continuam-se não só a escrever tragédias como também a pedir emprestados dos Gregos os temas e as personagens das suas tragédias antigas para muitas das reflexões contemporâneas (Romilly, 2013). Este empréstimo acontece não só nos planos literário-dramático, mas também noutros planos artísticos. Basta observarmos o ‘retorno’ ou o ‘renascimento’ das tragédias gregas na contemporaneidade<sup>1</sup> em muitas produções cinematográficas<sup>2</sup>, para conseguirmos apreender a vitalidade inesgotável das fontes, uma vez que continuam a ser um ponto de partida, não só para a reflexão sobre o homem, mas também para a criação de novas propostas estéticas (Cardoso, 2005).

Atendendo a que a tragédia grega tem sido um recurso utilizado pelo cinema desde as suas origens, podemos falar de uma pré-história das adaptações filmicas que começa precisamente com o filme *Prometeu Acorrentado* (1927), filmado num teatro antigo em Delphi, na Grécia (MacKinnon, 1986: 43). Ainda na década de vinte, foram produzidos mais de trinta adaptações filmicas da tragédia grega em Itália, França, Alemanha, Dinamarca, Holanda e Estados Unidos (Michelakis, 2013: 3).

---

<sup>1</sup> Entre os vários autores que questionam o *porquê?* da actualidade da tragédia grega, veja-se por exemplo a certeza que percorre a questão levantada por Madeira (2010: 503) “O que há, em termos políticos e éticos, mais actual do que a tragédia grega?”. Também Steiner (2008: 13) interpela a intemporalidade de Antígona “Porque são as ‘Antígonas’ tão verdadeiramente eternas e imediatas em relação ao presente?”

<sup>2</sup> Entre os cineastas que recorrem às fontes clássicas, destaque-se Pasolini, que através do mito procura, não só desvendar o contínuo, indeterminado e insondável mistério da existência, mas também, questionar a autenticidade e a profundidade da condição humana, no sentido de desmitificar o enigma da origem do homem e a dimensão trágica do mundo. Para o realizador, esta dimensão trágica é radical, pela forma como o originário e o arcaico ainda se revelam no homem contemporâneo (Cardoso, 2005: 170-171). Se para Agamben, ser contemporâneo é não deixar-se cegar pelas mentiras do século - “Só pode dizer-se contemporâneo quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue apreender nelas a parte da sombra, a sua obscuridade íntima. (...) o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo (...)” (Agamben, 2010: 23) -, Pasolini parece reforçar esta perspectiva, na medida em que, através do mito, o realizador busca “(...) iluminar os lados sombrios do presente, guiado por uma incessante, obstinada e incondicional procura do sagrado (o outro nome da poesia), que a sociedade burguesa e industrial havia conseguido expulsar da experiência humana” (Cardoso, 2005: 170). Para o realizador, o progresso da civilização ocidental substitui um mundo anterior, firmado numa base mágica e ritual, por um mundo novo, em crescente estado de angústia por causa de uma desvinculação espiritual (Ierànò, 2005: 108).

Paralelamente ao filme *Édipo Rei* (1957), de Tyrone Guthrie, na década de cinquenta, a produção das peças gregas alarga-se à publicidade televisiva. Na década de oitenta, a presença da tragédia grega estende-se aos pequenos e grandes ecrãs pelas mãos de vários realizadores, sobretudo, europeus e norte Americanos: Woody Allen<sup>3</sup>, Tony Harrison<sup>4</sup>, Werner Herzog<sup>5</sup>, Jean-Marie Straub e Danièle Huillet<sup>6</sup>, Lars von Trier<sup>7</sup>, Pier Paolo Pasolini<sup>8</sup> (Cardoso, 2005: 170-171; Michelakis, 2013: 4). Também no panorama do cinema português, existem alguns casos de aproximação directa e indirecta das tragédias gregas no cinema: João César Monteiro utiliza um trecho das *Euménides* de Ésquilo no filme *Veredas* (1978) e João Canijo recorre a tragédias gregas em vários dos seus filmes, dos quais falaremos adiante. Note-se que são muitos os filmes que, à primeira vista, não apresentam uma relação directa com as estruturas narrativas ou com os arquétipos da antiguidade grega. Todavia, se nos detivermos detalhadamente sobre algumas conexões temáticas, podemos verificar, em muitos casos, a presença e a influência da antiguidade na cultura moderna (Winkler, 2001).

Segundo Bretèque (1994), o acentuado retorno às fontes clássicas pelo lado do cinema deve-se, sobretudo, à actualidade das temáticas contempladas pela tragédia grega. Esta convicção sobre a actualidade dos temas tratados pela tragédia grega conduz-nos a uma análise mais detalhada do tratamento de alguns desses temas pelo cinema, e a um estudo aprofundado de um caso particular do cinema português contemporâneo<sup>9</sup>, o cinema de João Canijo, no qual procuramos analisar a forma como Canijo articula as tragédias gregas com a contemporaneidade mas sobretudo, como o trágico e a tragédia se expressam na linguagem cinematográfica deste realizador.

Desde já queremos salientar a relevância do estudo das problemáticas do *trágico* e da *tragédia* para a área de estudo das *Ciências da Comunicação* que se

---

<sup>3</sup> Do cineasta Woody Allen, sublinham-se duas adaptações filmicas da tragédia grega: *Poderosa Afrodite* (1995) e *Náufragos de Édipo* (1989).

<sup>4</sup> Do cineasta Tony Harrison, distingue-se o filme *Prometeu* (1998).

<sup>5</sup> Do cineasta Werner Herzog, dispomos da adaptação filmica *Meu Filho, Olha o Que Fizeste!* (2009).

<sup>6</sup> Dos cineastas Jean-Marie Straub e Danièle Huillet destaca-se o filme *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948* (1992).

<sup>7</sup> Do cineasta Lars von Trier, destaca-se o filme *Medeia* (1988).

<sup>8</sup> Do cineasta Pier Paolo Pasolini, sublinham-se várias adaptações filmicas da tragédia grega: *Medeia* (1969); *Notas para uma Oresteia Africana* (1972); *Édipo Rei* (1967).

<sup>9</sup> Por insuficiência de uma definição mais adequada vamos designar por “cinema português contemporâneo”, o cinema que tem sido realizado desde a década de 90 até então, e que marca uma das duas mudanças de direcção no cinema português (Ribas, 2014: 88). A outra mudança apontada por Ribas (*ibid.*) diz respeito ao período compreendido entre as décadas de 60 e 80, caracterizadas sobretudo pelo “novo cinema português” e a “escola portuguesa” (*ibid.*).

deve, sobretudo, à enorme influência da tragédia grega em várias das suas áreas de especialidade, tais como, por exemplo, *Cinema e Televisão* e *Artes Cénicas*. No que diz respeito à nossa área de especialidade *Cinema e Televisão*, a influência da mitologia e da história da antiga Grécia é particularmente visível nas inúmeras adaptações filmicas e televisivas das tragédias gregas. A importância deste estudo reside também na necessidade de se chamar a atenção para a versatilidade da área de especialidade *Cinema e Televisão*, uma vez que intersecta outros campos disciplinares, tais como os estudos: *Clássicos*, *Literários*, *Teatrais* e *Filosóficos*. Outra razão que justifica a relevância desta investigação no âmbito das *Ciências da Comunicação*, na área de especialidade *Cinema e Televisão*, assenta na necessidade de se reconsiderar alguns aspectos conceptuais e temporais que caracterizam a relação entre o cinema e a tragédia grega. Note-se que os estudos da tragédia grega no cinema remontam às monografias mais antigas de McDonald (1983) e MacKinnon (1986), e a outras monografias mais recentes de Fusillo (1996) e Schulze-Gattermann (2000). Actualmente, os estudos da tragédia grega no cinema têm estado circunscritos a artigos em volumes editados e aos jornais académicos (Michelakis, 2013: 4). Todavia, esta investigação pretende ser, não uma discussão elaborada e sistemática entre o cinema e as tragédias gregas, mas antes, um reforço na validação da tragédia grega como um campo potencial no âmbito da crítica e da análise fílmica.

Colocando-nos uma vez mais no interior do campo das *Ciências da Comunicação*, nomeadamente na nossa área de especialidade *Cinema e Televisão*, convocamos o estudo de caso do cinema do cineasta português João Canijo, pelas seguintes razões: (i) pela importância da obra cinematográfica deste realizador no panorama do cinema contemporâneo. Ao longo das últimas três décadas, a filmografia de João Canijo tem adquirido uma enorme consistência que se caracteriza, sobretudo, pela forma como Canijo aborda as problemáticas ligadas a um Portugal profundo, pelas estratégias utilizadas por Canijo para se aproximar desse Portugal profundo, nomeadamente aos lugares e às suas “gentes” e, finalmente, pelo processo de trabalho com os actores; (ii) podemos observar um discurso académico muito reduzido sobre a obra cinematográfica do cineasta João Canijo: a nossa tese de mestrado em *Ciências da Comunicação* (Rosa, 2009); uma tese de DEA (Diploma de Estudos Avançados) sobre a representação dos emigrantes no cinema português, nomeadamente no cinema de João Canijo (Cunha, 2010); uma tese de doutoramento em *Estudos Culturais* sobre

a obra de João Canijo e a sua relação com as representações da identidade nacional (Ribas, 2014); alguns artigos sobre filmes particulares ou sobre determinadas especificidades fílmicas do cinema do cineasta em estudo (tais como: Duarte, 2008; Ferreira, 2007; Martins, 2013; Ribas, 2009a, 2009b, 2011, 2012a, 2012b, 2013; Rosa, 2013; 2014a; 2014b). Todavia, ao longo da investigação recorreremos, sempre que necessário, às fontes que acompanham as publicações periódicas nacionais e que constituem a crítica de cinema sobre a obra cinematográfica do cineasta em foco.

Assim, os contornos da nossa investigação desenham-se a partir da seguinte questão: Como *se desvia* o *trágico* e a *tragédia*, desde a antiguidade até à contemporaneidade e como *se configura* o trágico e a tragédia grega na linguagem cinematográfica de João Canijo? Com base nesta questão, a presente investigação tem como principais objectivos: (i) centrar a atenção sobre algumas definições de tragédia e de trágico e estabelecer uma relação entre esses conceitos e os filmes do realizador João Canijo; (ii) determinar alguns desvios entre a tragédia grega e a tragédia contemporânea; (iii) traçar alguns contornos do *dizer* trágico no cinema de João Canijo<sup>10</sup>, não só nos filmes que resultam da adaptação fílmica da tragédia grega, mas também em *outros* filmes do cineasta que, embora não resultem da adaptação fílmica da tragédia grega, fornecem pistas que nos permitem falar de um universo trágico no cinema deste realizador; (iv) no que diz respeito aos filmes que resultam da adaptação das tragédias gregas, a finalidade desta investigação reside, não no estudo exaustivo das aproximações ou interferências entre as tragédias gregas e as respectivas adaptações fílmicas, mas em aspectos singulares do tratamento do material da tragédia grega pela linguagem cinematográfica de Canijo; (v) contextualizar a obra de Canijo no âmbito do cinema contemporâneo, o que nos direccionará a uma abordagem ao trabalho de outros realizadores contemporâneos; (vi) analisar os resultados cinematográficos das reflexões do realizador sobre algumas realidades do nosso país (emigrantes/imigrantes, casas de alterne, meio rural, provincianismo, etc.); (vii) abordar algumas temáticas visíveis ao longo das narrativas dos seus filmes e sempre ligadas a uma suposta realidade portuguesa “profunda”, tais como o conflito,

---

<sup>10</sup> Da mesma forma que, por exemplo, no estudo sobre os contornos do trágico contemporâneo, Bretèque (1994) opta por delinear os contornos de um trágico especificamente mediterrânico – caso contrário, poderia incorrer no risco de determinar uma estética “universal” ignorando assim, a vasta amplitude e a universalidade das formas e das temáticas das tragédias –, também a presente investigação procura, de certa forma, debruçar-se sobre os contornos de um trágico contemporâneo, particularmente português e numa estética do trágico especificamente canijana.

o destino, o trauma, a fantasia, o sofrimento, o fatalismo, o “baixo”, o pessimismo.

No sentido de alinhar algumas possibilidades de resposta à nossa pergunta de partida, optámos por dividir a investigação em duas partes ou dois veios fundamentais que procuram dialogar entre si: a primeira parte debruça-se sobre os conceitos de trágico e tragédia e, a segunda parte centra-se no cinema de João Canijo.

A primeira parte integra três capítulos que procuram realçar um conjunto de questões que, segundo a nossa convicção, são relevantes para a compreensão dos conceitos de *trágico* e *tragédia*. No primeiro capítulo são apresentadas algumas aproximações e desvios na estrutura conceptual que gira em torno dos conceitos, nomeadamente: (i) as propostas de definição dos próprios conceitos – o que são o trágico e a tragédia?; (ii) as naturezas “repetitiva” e “presente” da tragédia; (iii) algumas conexões entre a tragédia e a dimensão trágica da vida. Num primeiro momento, aprofundamos os conceitos de trágico e tragédia, não só a partir do texto dramático, mas também do texto teórico e crítico que caminha paralelamente à cena dramática. Platão, Aristóteles, Friedrich Schiller, Georg Hegel, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin, Albert Camus, George Steiner e Walter Kaufmann são alguns nomes que compõem a fundamentação teórica que gira em torno destes conceitos. Essas várias propostas são agrupadas em torno de alguns temas centrais como, por exemplo: a (in) dependência do trágico e da tragédia; a origem da tragédia e o legado da mimese; o “estatuto elevado”, o destino e a fatalidade; a culpa trágica e a secularização da tragédia; o conflito; o sofrimento e o silêncio trágico; o pessimismo; e, finalmente, o trágico contemporâneo. São alguns destes temas que servem de base às análises fílmicas, na segunda parte da investigação. Num segundo momento, investigamos as naturezas “repetitiva” e “presente” da tragédia com o objectivo de compreender a necessidade recorrente do homem em retornar ao material trágico e em reavivá-lo através das mais variadas expressões. Assim procuramos não só determinar o carácter intemporal e o carácter universal da tragédia grega, mas também algumas propostas sobre o efeito trágico, alinhadas em torno dos conceitos da “clareza” e do “escuro” e da psicanálise. Do campo da psicanálise, destacamos os conceitos de trauma e fantasia, a partir dos quais analisamos os filmes *Mal Nascida* (2007) e *Fantasia Lusitana* (2010), respectivamente. Finalmente, estabelecemos algumas relações entre a tragédia e a dimensão trágica da vida: (i) começamos por analisar a constante reincidência do trágico nas nossas vidas; (ii) observamos como a

tragédia acompanha as várias fases do percurso da vida do homem que se estende desde o nascimento até à morte e como a própria evolução da tragédia intersecta ou percorre essas várias fases; (iii) diagnosticamos a individualidade (e respectiva racionalidade), como uma das principais causas de morte da tragédia grega e como elemento seminal da tragédia subsequente à “tragédia do Eu” (Argullol, 2009); (iv) finalmente, questionamos a inferioridade e a (im) possibilidade da tragédia moderna.

O segundo capítulo debruça-se sobre o estudo da tragédia grega, mais concretamente sobre a evolução deste género trágico a partir de dois elementos fundamentais que compõem a sua estrutura dramática, o coro e as personagens. Como teremos oportunidade de observar, o coro e as personagens expressam-se de formas diferentes. O coro expressa-se, sobretudo, através do canto, da salmodia e da dança e a sua expressão é executada normalmente em conjunto e, excepcionalmente, a solo. Embora o coro dialogue com os actores (encorajando-os, aconselhando-os, receando-os, ameaçando-os) mantém-se distante da acção (protagonizada pelas personagens) e nunca entra no espaço destinado às personagens. No sentido de compreendermos melhor a importância do coro dentro do mundo ficcional da tragédia grega, analisamos de forma mais detalhada a identidade ficcional e a função do coro através: (i) de algumas propostas sobre o coro trágico que seguem, de certa forma o legado aristotélico; (ii) da performance do coro; (iii) das interpretações do coro como colectivo; (iv) das teses sobre a marginalidade do coro. Interessam-nos particularmente estes dois últimos pontos porque se, por um lado, o coro pode ser analisado como a representação do povo ateniense no palco, por outro lado, algumas teorias (Gould, 1996; Murnaghan, 2011) defendem que esse coro é representado por elementos não representativos do colectivo de cidadãos atenienses.

O terceiro capítulo é um capítulo conclusivo sobre o que foi dito nos capítulos anteriores, no qual assumimos algumas posições em relação às propostas teóricas previamente debatidas e identificamos alguns temas que pretendemos aprofundar nas análises filmicas.

A segunda parte desta investigação procura delinear os contornos do trágico no cinema de João Canijo, a partir de algumas propostas de análise. A primeira análise pretende aprofundar algumas estratégias utilizadas pelo cineasta para se aproximar de um Portugal profundo, nomeadamente algumas estratégias de aproximação aos lugares e ao colectivo e o processo de trabalho com os actores. Para

podermos melhor contextualizar e compreender as adaptações da tragédia grega ao cinema, a segunda análise propõe uma leitura dos filmes *Antígona* (1992), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo. As terceira e quarta análises procuram traçar alguns contornos do *dizer* trágico no cinema de João Canijo, através de um conjunto de análises (*filme-a-filme*) que são apresentadas a partir de dois *corpus* de filmes que analisamos separadamente: (i) o primeiro *corpus* diz respeito aos filmes que resultam da adaptação filmica da tragédia grega; (ii) o segundo *corpus*, a um conjunto de *outros* filmes do cineasta através dos quais podemos observar a expressão do trágico. Nas análises fílmicas procuramos, sobretudo, relacionar com os filmes em estudo alguns temas abordados na primeira parte da investigação (tais como, por exemplo, o conflito em *Filha da Mãe* (1990), o “escuro” e o “claro” em *Ganhar a Vida* (2000), o destino em *Noite Escura* (2003), o trauma em *Mal Nascida* (2007), o sofrimento em *Três Menos Eu* (1987), a fatalidade em *Sapatos Pretos* (1998), a fantasia em *Fantasia Lusitana* (2010), o “alto” e o “baixo” em *Sangue do Meu Sangue* (2011), o optimismo e o pessimismo em *É o Amor* (2013)) e analisar a relação entre as personagens e o coro. A nossa proposta de analisar o coro nos filmes de Canijo deve-se, sobretudo, à enorme relevância do corpo colectivo nos filmes do cineasta desde *Sapatos Pretos* (1998).

Em termos metodológicos, as análises fílmicas destacam algumas sequências, fotogramas e citações de diálogos dos filmes, posicionando-os de acordo com os temas a debater. No recurso aos elementos analisados, podem ser contemplados: movimentos (deslocações dos actores no campo, entradas e saídas de campo, movimentos de câmara); banda sonora (diálogos, ruídos, músicas); relações entre som-imagem. Nas análises fílmicas recorreremos também a algumas informações provenientes de *masterclasses* e *workshops* orientados por João Canijo, nas quais participámos.

Antes de avançarmos, gostaríamos de esclarecer alguns contornos do conceito de “desvio”, uma vez que este conceito é transversal no desenvolvimento desta investigação. Para tal, recorreremos ao “Prefácio” de Nuno Nabais (2014: 11-16), em *Desvio*, onde o autor elabora uma breve exposição sobre os diferentes usos do conceito de “desvio” no decorrer dos séculos. Segundo Nabais, o conceito de “desvio” é inventado por Epicuro e tem a sua primeira formulação especulativa em Lucrécio associado ao argumento cosmológico da tradição atomista que apoia a contingência dos destinos humanos. A partir do século XVIII, fala-se em “desvio-



padrão” em estatística e em “desvio face ao pleno emprego” em economia. No século XIX assiste-se a uma demonização do conceito: a sociologia refere-se ao “desvio como violação da norma” e a psiquiatria faz uma interpretação do “delírio como desvio da realidade”. No século XX, nomeadamente a partir dos anos 50, observa-se um abandono do uso do conceito de “desvio” e a sua substituição generalizada pelo conceito de “diferença”<sup>11</sup>. Nabais questiona as razões que levam ao abandono do conceito de “desvio” e conclui que esse abandono resulta não só de uma interpretação diabólica<sup>12</sup> do conceito, mas também de uma interpretação eufórica<sup>13</sup>. Falamos, pois, de duas interpretações opostas que percorrem os inúmeros sentidos do conceito de “desvio”:

(...) em qualquer das versões do desvio, hesitamos sempre entre um registo diabólico e um registo eufórico. Desvio tanto pode exprimir uma perversão de um movimento como a invenção de uma novidade criadora. Mas, no que diz respeito ao conceito de ‘desvio’, não é possível separar um bom e um mau uso do seu sentido. Tanto o registo diabólico como o euforizante são em si mesmos declinações do próprio conceito de desvio (...) Não é, portanto, o desvio que se deixa pensar em registos opostos. É a oposição entre o bem e o mal que só pode ser representada a partir de figuras do desvio. O bem é o desvio que salva de um caminho para o abismo. O mal é o desvio que separa, o desvio que bifurca o caminho inicial e que engendra a discórdia. (Nabais, 2014: 13)

Na perspectiva de Nabais, o abandono do conceito de “desvio” pelas ciências humanas no século XX deve-se, sobretudo, a este “círculo vicioso” (*ibid.*: 14), ou seja, a esta impossibilidade de se “pensar o desvio para além do bem e do mal” (*ibid.*:

---

<sup>11</sup> “O modelo estrutural, que definiu de forma quase imperial as ciências humanas dos anos 60 e 70, representa o ponto culminante do que procurava ser uma teoria pura da diferença. No interior de um sistema, - seja ele uma língua, uma rede de produção e consumo, um mito -, nenhum termo contém em si mesmo as condições da sua existência ou as condições da sua inteligibilidade. Numa estrutura, não há caminhos, padrões ou anomias. Cada elemento é determinado pela totalidade das diferenças face a outros elementos. A estrutura é um jogo regulado de diferenças” (Nabais, 2014: 12-13).

<sup>12</sup> Em relação à interpretação diabólica do conceito de “desvio”, Nabais começa por aprofundar o significado da palavra diabo: “Diabo, de *diabolos* em grego, é composto de *dia* – que significa dissociação, separação – e *bolos* – lançar para longe. Diabólico, na sua origem, exprime portanto um desvio de longe alcance, uma dissociação que separa de forma absoluta. Tudo o que é diabólico é desviante” (Nabais, 2014: 13). Segundo o autor, se, por um lado podemos atribuir responsabilidades à sociologia moral do século XIX, por outro lado, a demonização do conceito de “desvio” percorre as explicações monoteístas do mal (no cristianismo, no judaísmo, no islamismo o mal, ou seja, o demónio “(...) é representado como um desvio da divindade” (Nabais, 2014: 14).

<sup>13</sup> No que diz respeito à interpretação eufórica do conceito de “desvio”: “Euforia vem do verbo *euphoreo* que significa conduzir a bom termo – do prefixo *eu* (de bom ou perfeito) e de *phoreo* (transportar, conduzir). A euforia é sempre um movimento de desvio, mas um movimento que, em lugar de afastar definitivamente do caminho, em lugar de desencaminhar, reencaminha. Mas reencaminha porque reinventa o caminho, cria um novo porto, cria um novo fim, melhor do que aquele pelo qual se havia iniciado o movimento” (Nabais, 2014: 14).

15), o que faz com que se procure no conceito de “diferença”<sup>14</sup>, uma “alternativa secularizada a uma longa tradição – impregnada de pressupostos morais e teológicos – do desvio” (*ibid.*: 15-16), ou seja, a “solução para uma visão neutra, ateológica e não-valorativa do Homem” (*ibid.*: 15). Todavia, segundo Nabais, o aspecto paradoxal da história do desvio é que, na sua origem, o conceito de “desvio” já teria sido ele mesmo uma alternativa ao conceito de “diferença”, ou antes, uma alternativa às “implicações metafísicas, teológicas, epistemológicas e éticas do conceito de diferença na sua formulação platónica e aristotélica” (*ibid.*: 16).

Actualmente, embora o uso do conceito seja muito utilizado em economia e política quando ouvimos falar, por exemplo, de “desvio de dinheiro”, “desvio de documentos”, “desvio de armas” (veja-se a relação entre o uso do conceito e a sua interpretação diabólica que observámos anteriormente), o conceito de “desvio” é interdisciplinar e pode ser pensado de uma forma mais ampla do que “um desvio a uma norma que deveria ser cumprida” (Gerner; Merrill, 2014: 17). Por isso, independentemente do carácter paradoxal ou da enorme dificuldade em pensar o conceito de “desvio” “para além do bem e do mal” (Nabais, 2014:15), no nosso entender o “desvio” é um conceito fecundo na sua articulação com a dimensão artística e é nessa fecundidade que reside o nosso interesse em resgatá-lo. Assim, na dimensão artística podemos questionar se o desvio pode ser observado como uma ruptura com a tradição (norma), como uma “reutilização” de determinados recursos para novas possibilidades ou como uma proposta inovadora que rompe ou nega o padrão institucionalizado (Pereira, 2014: 72). Não nos vamos alongar sobre estas questões porque basta observarmos atentamente a história da arte para compreendermos a validade de cada uma<sup>15</sup>.

Visto isto, é precisamente a partir destas ideias do conceito de “desvio” - como ruptura, como “novo arranjo” (Pereira, 2014: 71) ou como proposta inovadora - que, no desenvolvimento desta investigação decidimos usar o conceito de “desvio” para

---

<sup>14</sup> “De Heidegger a Derrida, de Foucault a Deleuze, o pensamento da diferença acabou por ser sempre um pensamento do desvio, ou melhor de um desviar, de um esquivar a identidade. Porque o que está em jogo é um conceito de diferença que evite a posição de seres identitários, que têm como propriedades um conjunto de traços em si mesmo diferentes, a diferença tem que ser representada como um processo, como um processo de diferenciação” (Nabais, 2014: 16).

<sup>15</sup> “Na história da arte pode-se acompanhar uma série de desvios, como forma de romper ou de promover novas abordagens, reutilizações, reciclagens, alterações no padrão estético normativo, e o desejo subversivo de superar o que é o passado, numa sacralização do contemporâneo” (Pereira, 2014: 75).

*pensar* o trágico, a tragédia e as adaptações filmicas da tragédia grega. Usaremos o conceito de “desvio” não tanto como ruptura mas como “viragem” (Nabais, 1997: 27), como “mudança do caminho, da direcção” (Houaiss; Villar, 2003: 1324). No nosso entender, desde a antiguidade até à contemporaneidade, o percurso da tragédia é pautado por uma série de desvios, mudanças de direcção ou pontos de viragem que marcam decisivamente a cena trágica (apesar de terem sido os Gregos a inventar a tragédia, são profundas as divergências entre uma tragédia de Ésquilo e uma tragédia de Racine, por exemplo, ao nível das representações e da estrutura mas, sobretudo, ao nível do “espírito interior” das próprias peças (Romilly, 2013: 7)). Para determinar alguns desses desvios teremos como ponto de partida o plano mais técnico da linguagem literária e da realização teatral mas, sobretudo, o comentário teórico e crítico do texto dramático. Entre os vários desvios que se sucedem durante o longo percurso da tragédia desde as antigas tragédias gregas até à tragédia contemporânea e que marcam inevitavelmente a sua evolução, aprofundaremos o desvio que diz respeito à *individualidade*, e a sua *racionalidade* subjacente. Note-se que usaremos o conceito de “desvio” como “viragem” não só para analisar algumas mudanças decisivas no percurso da tragédia desde as tragédias gregas até à contemporaneidade, mas também para analisar a própria evolução da tragédia grega (desvio do poder do coro para as personagens). No que diz respeito às adaptações filmicas da tragédia grega, usaremos o conceito de “desvio” sobretudo como “reutilização” de determinados recursos para novas possibilidades, principalmente quando falamos em desvios do léxico literário para o léxico cinematográfico, em desvios em relação à autoridade canónica da tragédia grega no cinema e em desvios do realismo no cinema. Desde já, detenhamo-nos sobre algumas aproximações entre a tragédia grega e o cinema (enquanto formas de arte) e sobre alguns desvios entre a tragédia grega e a sua adaptação pelo cinema. Para tal, importa salientar alguns aspectos estéticos do cinema clássico aos quais têm sido sujeitas as adaptações da tragédia grega pelo cinema, para que possamos, em seguida, detectar alguns desvios a essa autoridade canónica do realismo que tem caracterizado a adaptação filmica da tragédia grega.

Como temos vindo a observar, a tragédia, e mais especificamente o texto literário-dramático da tragédia grega estende-se às mais variadas pesquisas (nomeadamente as contemporâneas) e aos mais diversos campos, entre eles, o campo artístico (música, teatro, artes plásticas, cinema, performance, etc.). Segundo Poole

(2005: 94), assiste-se a um enorme desvio em relação ao entendimento da tragédia como uma forma específica do drama poético, sobretudo, durante o século XIX, quando a seriedade do drama desce à informalidade da prosa e quando a tragédia se dispersa em outras formas e outros meios de comunicação<sup>16</sup>. Visto isto, é impossível descurar os vários desvios que o percurso da tragédia tem sofrido, sendo que, o grande desvio reside, desde logo, na passagem da tragédia da literatura para outras formas de comunicação, entre elas, destacamos o cinema.

A par da emergência e da afirmação do cinema como forma de arte, a teoria fílmica que acompanha esse percurso estabelece alguns paralelismos entre a tragédia grega e o cinema como formas de arte (Canudo, 2004) e como formas de democratização e de resistência (Deluc, 1988). Por um lado, na perspectiva de Canudo (2004), tal como a tragédia grega integra o épico, o lírico, o ditirambo, a música, as artes visuais, entre outros, também o cinema combina várias áreas artísticas: a música, a poesia, a arquitectura, a pintura e a escultura. Com base nestes pressupostos, podemos observar que a tragédia grega extravasa a noção que a pode tornar presa de um género literário-dramático, uma vez que é compreendida também como “forma de arte”, não só pelos vários campos artísticos que contempla, mas sobretudo, no nosso entendimento, pelo facto de ser transversal a outras áreas, tais como a psicanálise e a história, que recorrem à tragédia grega para reflectir as suas problemáticas particulares e para expressar as suas próprias propostas. Wagner (1973) chega mesmo a apoiar a sua proposta de “obra de arte total” na articulação entre poesia, música e dança que aconteceu na tragédia grega. Por outro lado, pelo prisma de Deluc (1988) no encontro entre o cinema e a tragédia grega, ou antes, o recurso à tragédia grega pelo cinema, despontam outros dois aspectos importantes: (i) a possibilidade de se esbater os limites entre a cultura popular e a alta cultura; (ii) a capacidade de resistir ao tempo. Tal como os semicírculos em pedra do anfiteatro grego visavam satisfazer todas as classes da sociedade (apesar da estratificação social que esses semicírculos encerram), também o cinema através da sua disseminação em enorme escala por todo o mundo, alcança um vasto público.

Todavia, a teoria fílmica mais recente (sobretudo a partir de 1970) estabelece os paralelismos entre a tragédia grega e o cinema com base noutro tipo de questões

---

<sup>16</sup> “Seja qual for o meio que emprega, a arte da tragédia fala dos balbuciantes, dos mudos, dos roucos, dos silenciosos, dos mortos” (Poole, 2005: 96).

relacionadas com género, sexo, espectador, narrativa, história (Michelakis, 2013: 3). Atendendo a esses novos paralelismos, destaque-se por exemplo: (i) as inúmeras teorias fílmicas que incidem sobre as leituras psicanalíticas que partem de Freud e Lacan para a origem do mito de Édipo; (ii) a crescente legitimação do cinema de Hollywood como “cinema narrativo clássico”, oriundo do legado aristotélico, relativamente às três unidades (tempo, espaço, acção); (iii) os vários pontos de contacto entre determinados géneros cinematográficos e a tragédia grega, nomeadamente o *western*, uma vez que ambos retornam aos mitos de origem (Byg, 1995). Por exemplo, Byg (1995) estabelece um paralelismo entre os filmes que resultam da adaptação da tragédia grega ao cinema e o género *western*, uma vez que muitos dos filmes *western* retornam aos mitos que “(...) falam das origens, dos começos da civilização, do nascimento das nações” (*ibid.*: 225).

No entanto, se por um lado, algumas teorias incidem sobre as aproximações entre a tragédia grega e o cinema, outras teorias têm procurado estabelecer uma cisão entre as formas de arte da tragédia grega e do cinema, ou seja, uma oposição entre o textual e o visual, respectivamente. Neste sentido, um dos enormes desvios inaugurados no tratamento da tragédia grega pelo cinema é o que diz respeito à translação do léxico da literatura para o léxico do cinema ou, por outras palavras, da linguagem escrita-falada do texto literário-dramático para as linguagens da imagem e do som do cinema<sup>17</sup>. Na perspectiva de Michelakis (2013: 81) a cisão entre o meio textual e o meio visual encerra uma falsa dicotomia, pois ignora a possibilidade de se procurar semelhanças entre a tragédia grega e o cinema, enquanto meios figurativos. Por exemplo, Metz (1991: 64) apoia a imagem fílmica como a linguagem mais universal, pois a percepção visual varia menos que a percepção escrita das outras linguagens. Também na perspectiva de Ieranò (2005), existe uma oposição fundamental entre “língua escrita-falada” e “língua cinematográfica” e embora o cinema não tenha de renunciar aos diálogos, encerra uma valorização da dimensão visual da sua própria linguagem. Para demonstrar esta oposição, o autor vale-se das palavras do próprio Pasolini.

---

<sup>17</sup> Entre outros aspectos, a grande dificuldade na adaptação fiel das tragédias antigas para a linguagem do cinema, assenta na preservação dos heróis de sangue real, das paixões acesas divinamente, dos impasses históricos, dos mitos cósmicos e de uma linguagem proferida por personagens distantes da vida quotidiana (Zacharias, 1985: 17).

O ‘cinema poético’, escrevia Pasolini, liberta ‘as possibilidades de expressão refreadas pela convenção narrativa tradicional, numa espécie de regresso às origens, ao ponto de encontrar nos recursos técnicos do cinema a originária vertente onírica, bárbara, anómala, agressiva, visionária’. Este ‘regresso às origens’, este regresso ao mito por meio do cinema, constitui a chave de Medeia. Não é por acaso que aqui prevalece uma linguagem não verbal: o espaço da palavra está reduzido ao mínimo; predominam os sons desconexos, as “acções” e os “objectos” (entre os quais se inserem os rostos e os corpos humanos), os olhares. (Pasolini *apud* Ieranò, 2005: 117)

A ligação que se estabelece entre o filme e a poesia, paralelamente à forte emergência do cinema poético, sobretudo, da década de setenta, é um óptimo ponto de partida para compreendermos melhor a complexidade da relação entre o textual e o visual. Na perspectiva de Orr (1998), o cinema e a poesia têm em comum o facto de combinarem a crítica social e a experimentação estilística como uma resistência estética às formas de filmar que seguem o alinhamento do modelo hollywoodiano. No que diz respeito ao cinema poético, enquanto, por exemplo, Turovskaya (1989: 101) defende o domínio dos elementos formais sobre os elementos de significado; Harrison (1998: xxiii-xxvii) estabelece uma conexão entre o verso e a métrica da poesia e o filme, não através da utilização do verso no cinema ou de um tratamento directo dos assuntos poéticos e dramáticos, mas antes, através da relação que se estabelece entre o ritmo da métrica e a montagem do cinema. Ainda na perspectiva de Harrison, essa relação é delineada de forma significativa no cinema de Andrei Tarkovsky e Pier Paolo Pasolini<sup>18</sup>, na poesia de W. H. Auden e na teoria fílmica de Sergei Eisenstein e Victor Shklovsky. Assim, a poesia modernista e alguns filmes *avant-garde* utilizam determinadas estratégias que não se conduzem pela padronização ou pelo mimetismo das formas tradicionais, mas antes, pela colisão que as faz distanciar desses modelos (Michelakis, 2013: 83). Na perspectiva de Eisenstein, da mesma forma que esta nova poesia se define por uma linha poética, cujo ritmo resulta do conflito entre a métrica utilizada e a distribuição silábica, também este novo cinema se evidencia por um plano que não é apenas um “elemento” de montagem, mas antes uma “célula” que se caracteriza pela sua própria fragmentação e dinâmica (McCabe, 2004: 21).

---

<sup>18</sup> Em “The Cinema of Poetry”, Pasolini (1965) define o cinema poético, a partir de alguns aspectos que o distinguem do cinema prosaico. O autor associa o cinema prosaico aos modelos neo-aristotélicos do cinema narrativo (que está relacionado com o cinema comercial *mainstream*) e que são contrários, em termos estéticos e políticos, ao cinema poético. Contudo, esta definição de Pasolini afina-se pelo diapasão de uma designação anterior à sua, na qual Shklovsky (1973: 129-130) caracteriza o cinema prosaico como um cinema que parte das situações da vida comum para a construção do enredo e para a composição semântica, e o cinema poético como um cinema que prioriza os aspectos formais em detrimento dos aspectos semânticos.

No campo específico da linguagem fílmica, também tem sido estabelecida uma cisão entre a imagem e o som, através de uma marginalização e de uma subjugação dos elementos não visuais em relação aos elementos visuais do filme. Contudo, a translação de um texto para a linguagem do cinema efectua-se não só através de imagens, mas também através de diálogos, *voz-off*, créditos, legendas em língua estrangeira, intertítulos (como no cinema mudo), lírica (Michelakis, 2013: 81). Nesta óptica, Michelakis desvaloriza as (falsas) cisões e hierarquias que se estabelecem entre os meios textual e visual, assim como entre o visual e o sonoro, no campo particular do cinema. Daí o autor (*ibid.*: 81-82) chamar a atenção para a necessidade de se observar as adaptações fílmicas da tragédia grega, não apenas: (i) a partir do plano das imagens, mas também a partir do plano do som; (ii) não apenas como uma ilustração do texto dramático, uma vez que a própria tragédia grega contempla outras formas e práticas de expressão que estão para além do texto (mais uma vez chama-se a atenção para o enorme potencial da tragédia grega como forma de arte e como processo criativo). Acrescente-se ainda que a adaptação fílmica da tragédia grega resulta sempre da interpretação da peça por parte do realizador, traduzida e codificada para a linguagem do cinema (Baraben, 2007: 520-521). Para além de que, no processo de adaptação ou recriação dramática dos textos literários, alguns elementos são modificados e outros são simplesmente deixados de fora. Neste sentido, embora o cinema possa adaptar a tragédia grega de um modo mais ou menos directo (mais ou menos livre), chama-se a atenção para a dificuldade em tentar delinear os aspectos que definem ora um ora outro modos e para o risco que se corre em considerarmos determinadas adaptações fílmicas da tragédia grega mais fiéis<sup>19</sup> ou mais próximas da matriz dos textos clássicos. Apesar da problemática da autenticidade ser recorrente quando se procede a uma análise das adaptações fílmicas da tragédia grega, a preocupação desta investigação reside, não propriamente na questão da autenticidade ou da fidelidade das adaptações fílmicas da tragédia grega em relação aos textos clássicos, mas antes na *forma* como é tratado o material da tragédia pela linguagem do cinema. Por outras palavras, interessa observar como é que alguns filmes, embora desponham da matriz da tragédia grega, se distanciam das directrizes clássicas, acabando por propor novas abordagens narrativas e estéticas.

---

<sup>19</sup> Michelakis (2013: 3) destaca os trabalhos de Michael Cacoyannis, Jules Dassin e Pier Paolo Pasolini como as adaptações fílmicas mais fiéis da tragédia grega.

Desde já chamamos a atenção para a questão da fidelidade<sup>20</sup> das adaptações filmicas estar profundamente ancorada à estética do realismo no cinema. Embora não seja um factor determinante (por causa do processo criativo que é potenciado pelo tratamento do material da tragédia grega), o realismo acaba por evidenciar a sua forte presença no estudo das adaptações filmicas das tragédias gregas. Tal como os termos trágico e tragédia, o realismo é um termo utilizado em vários contextos, por exemplo, para identificar determinados períodos ou movimentos artísticos, para avaliar positivamente ou pejorativamente os trabalhos artísticos, quando estão (ou não) próximos da realidade, etc. Todavia, para além de todas as incertezas em torno do termo, ele tem sido utilizado para caracterizar a “forma de representação dominante no mundo ocidental” (Lay *apud* Michelakis, 2013: 43) e encerra um longo debate entre a filosofia, a literatura, as artes performativas, as artes plásticas em torno da imitação e da relação entre a arte e a realidade (*ibid.*: 43).

No interior do campo dos estudos filmicos, o conceito de realismo está, inicialmente, vinculado ao cinema narrativo *mainstream* e, em particular, ao “cinema clássico realista” (*ibid.*: 43) - expressão utilizada para designar determinadas práticas estéticas e tecnológicas do cinema de Hollywood. Em traços muito gerais, o cinema realista de Hollywood traduz-se pela narrativa linear, centrada na psicologia e na acção das personagens, e pela montagem contínua (Bordwell, Staiger, Thompson, 1985). Para tal, concorre: uma coerência de causalidade, espaço e tempo (no sentido de proporcionar um fácil entendimento ao espectador); padrões formais de repetição, de variação, equilíbrio, simetria; unidade de composição (Hansen, 2000). Acrescenta-se que, em termos de convenções, este tipo de cinema assenta no sistema do campo-contracampo, no *raccord* do olhar e montagem de acção (Williams, 2000). Segundo Michelakis (2013: 44), enquanto os formalistas, tal como Bordwell, veiculam o classicismo do cinema de Hollywood às noções de proporção, harmonia, mimese, etc.; os semióticos, os marxistas e os psicanalíticos em cinema relacionam o classicismo e a canonicidade do cinema hollywoodiano aos seus aspectos ideológicos e políticos, uma vez que os seus modelos de linguagem acabam por operar na

---

<sup>20</sup> A questão da fidelidade do material da tragédia grega não é um problema exclusivamente do cinema, mas dos *media*, uma vez que, quando intersectam o material da tragédia grega, acabam por problematizar a maior ou menor proximidade das suas propostas em relação às fontes clássicas, assim como o próprio nível de proximidade em relação aos outros *media* (Michelakis, 2013). Michelakis dá o exemplo da dança, uma vez que concebe as suas propostas como estando mais próximas da tragédia grega do que as propostas do cinema.



imposição de códigos de representação, estilos e convenções nos espectadores. Note-se que as questões relacionadas com o classicismo e o realismo de Hollywood não estão restritas a estes pontos de vista aqui apresentados. Todavia, importa reter a noção de que existe uma forte ligação entre o cinema de Hollywood e a estética neoclássica dos séculos dezassete e dezoito, cujo legado remonta ao texto fundador a *Poética*, de Aristóteles (Michelakis, 2013: 44). Neste texto, Aristóteles (2008) debruça-se sobre a essência do género da tragédia grega e os seus temas universais, mas também manifesta a sua preferência pelas narrativas lógicas e pelos acontecimentos cronológicos de causa e efeito, assim como o seu favoritismo pelas histórias que contemplam *princípio*, *meio* e *fim*. Este legado aristotélico torna-se a marca do classicismo hollywoodiano, uma vez que insiste perenemente no apuramento das narrativas lógicas (Aumont, 2008: 46). Segundo Michelakis (2013: 45), este legado aristotélico de contar histórias - a acção, o suspense, o conflito, a estrutura dos três-actos, a relação entre a técnica de contar histórias e a experiência emocional, assim como a coerência narrativa, etc. - vai para além da escrita de guiões *mainstream* para cinema, uma vez que é também o recurso predominante da escrita de guiões para televisão e jogos de computadores.

No que diz respeito ao cinema, para além de inúmeras adaptações filmicas da tragédia grega procurarem seguir o mais fielmente os parâmetros estéticos e institucionais do realismo clássico do cinema de Hollywood e independentemente de parte da teoria filmica tentar legitimar esses mesmos parâmetros como as directrizes dominantes das adaptações filmicas da tragédia grega, chama-se a atenção para a existência de *outros* tipos de cinema que, através dos seus estilos, dos seus argumentos, etc., proporcionam abordagens alternativas em relação à *prática* de filmar a tragédia grega, colocando em causa os parâmetros hollywoodianos e fragilizando a canonicidade da sua autoridade (Michelakis, 2013: 45).

Apesar de muitas vezes o realismo cinematográfico estar associado ao *mainstream* e ao entretenimento (pela promessa de duplicar e fixar uma realidade objectiva) e a uma noção hegemónica de classicismo, o realismo no cinema está também associado a visões alternativas do cinema e da realidade como construções textuais que carecem de transparência ou desafiam o controlo. Por outras palavras, o realismo no cinema não está circunscrito apenas ao meticuloso desenvolvimento da narrativa em que um plano é directamente motivado pelo plano precedente, mas pode

ser alargado e detectado, por exemplo: (i) ao nível do trabalho de câmara, através do qual o espectador é convidado a partilhar os pontos de vista das personagens e a reflectir sobre os seus estados emocionais proporcionados por *close-ups* ou movimentos violentos; (ii) ao nível da *mise-en-scène*, através da paisagem física, da luz natural, adereços e fantasias naturalistas; (iii) da actuação (performance) das personagens, cujas expressões faciais, posturas, movimentos, estilo e ritmo do discurso espelham uma posição na narrativa de diferentes estados sociais, emocionais, etc. Desta forma, falamos de uma estratégia cinematográfica que alia o realismo ao melodrama e à estilização (não no sentido da oposição, mas da síntese) (Michelakis, 2013: 48).

Para concluir, apesar de a autoridade canónica do texto de Aristóteles no cinema que se ocupa da tragédia grega, não há um género cinematográfico denominado “tragédia” (Bronfen, 2004; Michelakis, 2013). Bronfen (2004) vai mais longe e chama a atenção para a importância de não se associar a tragédia a um género estritamente definido, uma vez que pode excluir outros géneros cinematográficos nos quais reverberam as expressões do trágico e da tragédia. Determinados géneros cinematográficos, tais como *western*, *gangster*, *ficção científica*, etc., têm adaptado as narrativas e os padrões da antiguidade, sobretudo os que estão relacionados com o mito heróico, para a construção fílmica de alguns dos seus filmes (Winkler, 2001). Bronfen (2004) dá o exemplo do género *film noir* que tem sido largamente ignorado pela teoria da tragédia, embora seja um exemplo da expressão do trágico que ressoa no universo do cinema popular. Se tivermos em linha de conta os heróis dos *filmes noir*, para além de se encontrarem fatalmente aprisionados num mundo claustrofóbico, estes heróis são incapazes de alterar o próprio destino. São personagens que submergem num fascinante e ameaçador submundo de corrupção, intriga, traição e decadência, do qual, segundo Bronfen, só escapam através da morte (*ibid.*: 104). A propósito da *femme fatale*, o autor afirma:

De facto, se seguirmos a sugestão de Felski de que a tragédia é considerada menos como um género do que como uma atitude que aborda os limites dos sonhos modernos de perfectibilidade, então a *mulher fatal* pode ser entendida como um exemplo contemporâneo particularmente resiliente de sensibilidade trágica. (Bronfen, 2004: 104-105)

Embora não caiba no âmbito desta investigação um estudo aprofundado sobre

este género cinematográfico, importa fazer valer a ideia de se entender a tragédia não como um género dramático estritamente definido, mas antes, como um “modo”, uma “sensibilidade” ou uma “estrutura de sentimento” (Bronfen, 2004: 104).

As traduções apresentadas são da minha inteira responsabilidade, a não ser quando haja indicações em contrário.

## PARTE I

### O TRÁGICO E A TRAGÉDIA

Do *trágico* e da *tragédia* trata a primeira parte. Como iremos verificar existe um número alargado de textos que, desde a antiguidade, se tem debruçado sobre os conceitos. No que diz respeito ao conceito de tragédia, na opinião de Serra, a abordagem mais correcta acerca da definição do termo é aquela que procura acompanhar a sua evolução paralelamente ao plano mais técnico da linguagem literária e da realização teatral (Serra, 2006: 25). Contudo, o autor chama também a atenção para a importância do texto teórico e crítico que, por constituir um contraponto e por manter uma certa distância do texto dramático, acaba por ser “o prolongamento natural da cena” e “um traço imprescindível no desenho cultural de uma época” (*ibid.*: 97). Tal como Serra, consideramos que o texto teórico e crítico sobre a tragédia contribui decisivamente para um maior entendimento sobre o panorama cultural de uma determinada época<sup>21</sup>. Por isso, o corpo teórico que conduzirá o desenvolvimento desta investigação incidirá, sobretudo, nas abordagens entre a tragédia e a filosofia, uma vez que temos vindo a assistir não só à sistematização de uma filosofia trágica Grega (por exemplo, as problemáticas do destino, da necessidade e da natureza dos deuses não foram sistematizadas pelos Gregos), mas também à sua ampla transmissão como absoluta (Williams, 2006: 39).

Assim, no campo da teoria filosófica sobre a tragédia, as opiniões dividem-se relativamente aos filósofos a partir dos quais se pode começar a pensar a definição de tragédia: de acordo com algumas opiniões, Aristóteles marca a charneira a partir da qual se deve começar a reflectir sobre a definição de tragédia; para outras opiniões, a charneira é estabelecida no pensamento de autores mais recentes. Por exemplo, na perspectiva de Poole (2005: 61), Hegel é o primeiro pensador a produzir, de facto, uma teoria da tragédia, antes da qual, apenas existe um conjunto de ideias, princípios e reflexões de filósofos, moralistas e críticos, entre eles, Platão, Aristóteles e Santo Agostinho, mas também, Minturno, Castelvetro, Corneille, Dryden, etc. Contudo, ao contrário de Poole, consideramos que as propostas de Platão e Aristóteles são um ponto

---

<sup>21</sup> Por exemplo, Williams (2006: 39) chama a atenção para o facto de a tragédia grega ser fruto de uma cultura profundamente marcada pela intersecção de crenças, instituições e sentimentos.

referencial na teoria da tragédia, cuja evolução é sinalizada: no século XIX, por Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche; no século XX, por Albert Camus, George Steiner, entre outros.

Visto isto, atendendo ao número alargado de definições em torno dos conceitos de trágico e tragédia, ao invés de se proceder a uma abordagem exaustiva sobre as várias designações, a primeira parte desta investigação pretende: (i) integrar algumas problemáticas que, segundo a nossa convicção, são relevantes para a compreensão dos termos em estudo; (ii) determinar algumas aproximações e desvios nas problemáticas do trágico e da tragédia, no sentido de fornecer pistas que nos permitam esboçar alguns contornos de um *dizer* trágico contemporâneo.

Assim, esta parte divide-se em três capítulos. O primeiro capítulo debruça-se sobre algumas aproximações e alguns desvios na estrutura conceptual que gira em torno dos conceitos *trágico* e *tragédia*, a partir de um legado teórico que, directa ou indirectamente, concorre no sentido de captar e traduzir o núcleo dos termos. Num primeiro momento, procuramos abordar algumas definições e linhas de pensamento sobre os termos trágico e tragédia, desde a antiguidade até à contemporaneidade. Dito de outro modo, pretendemos detectar algumas aproximações e desvios ao nível das ideias que convergem nas palavras comuns *trágico* e *tragédia*. Num segundo momento, pretendemos perscrutar a natureza “repetitiva” e “presente” da tragédia, a partir de alguns aspectos que possam caracterizar a intemporalidade e a universalidade da tragédia, nomeadamente da tragédia grega; através de algumas propostas teóricas sobre o efeito trágico; e, finalmente, por meio da ligação entre alguns conceitos oriundos do campo da psicanálise, nomeadamente o trauma e a fantasia, e o campo artístico. Num terceiro momento centramo-nos em alguns pontos de contacto entre a tragédia e a dimensão trágica da vida. Note-se que, se existe uma tragédia contemporânea, esta assume padrões completamente desviados dos padrões originais da tragédia grega. Pretende-se também detectar alguns desvios, inaugurados no interior da própria tragédia grega, absolutamente decisivos na orientação da trajectória da tragédia posterior. Um desses desvios é o individualismo que nunca cessou e nunca deixou de progredir ao longo dos séculos na tragédia e no homem.

Sem perder de vista a dimensão do trágico, e, atendendo a que a tragédia grega é reconhecida como o lugar privilegiado do trágico (Ricoeur, 2013), o segundo capítulo tem como principal objectivo analisar mais detalhadamente os elementos que

constituem a estrutura dramática da tragédia grega, o coro e as personagens. Assim, num primeiro momento acercar-nos-emos da evolução da tragédia grega, nomeadamente na evolução do coro e das personagens e, num segundo momento, analisaremos em maior profundidade o elemento do coro da tragédia grega, através do qual pretendemos absorver algumas pistas que nos possam ajudar na compreensão da dimensão do trágico no contexto do século V a.C. mas, sobretudo, determinar algumas características relativamente à expressão do coro na antiguidade e que nos possam servir de base na análise das suas expressões ou configurações cinematográficas contemporâneas, na segunda parte da presente investigação.

Finalmente, o terceiro capítulo fornece uma visão global das propostas teóricas abordadas nos capítulos anteriores. Neste capítulo, vamos tomar algumas posições em relação a essas propostas teóricas que nos permitem avançar com a análise do trágico e da tragédia no cinema de João Canijo, na segunda parte desta investigação.

## 1. APROXIMAÇÕES E DESVIOS NA ESTRUTURA CONCEPTUAL DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA

### 1. 1. O que são o Trágico e a Tragédia?

Como dissemos anteriormente, os conceitos de *trágico* e *tragédia* são acompanhados pela existência de todo um passado de herança literária e cultural, que se traduz na enorme pluralidade de definições que têm sido elaboradas em torno destes conceitos desde Aristóteles. Neste sentido, não é do interesse desta investigação privilegiar uma definição específica, mas antes, expor um conjunto de definições e pensamentos que contribuem para uma melhor compreensão dos conceitos em estudo. Atendendo a que cada uma dessas definições ou linhas de pensamento resvala para um determinado epicentro temático, optámos por agrupar essas várias definições em torno dos seguintes temas: (i) a (*in*) dependência entre o trágico e a tragédia; (ii) a origem da tragédia grega e o legado da *mimese*; (iii) o “estatuto elevado”, o destino e a fatalidade (iv) a culpa trágica e a secularização da tragédia; (v) o conflito; (vi) o sofrimento e o silêncio trágico; (vii) o pessimismo; (viii) o trágico contemporâneo. Note-se que através destes epicentros temáticos podemos observar uma enorme importância de determinadas épocas (helenismo, renascimento, romantismo e contemporaneidade) que se caracterizam pela intensa expressão trágica que encerram, nomeadamente no plano do pensamento, da literatura e da arte.

#### **(*In*) Dependência do Trágico e da Tragédia**

Uma das grandes dificuldades na definição dos conceitos em análise, trágico e tragédia, reside na dificuldade em defini-los autonomamente. Apesar da complexidade e ambiguidade da distinção entre os termos, determinados autores (Lesky, 2006; Lourenço, 1964) chamam a atenção para a importância dessa distinção, enquanto outros optam por conservar a sua relação de dependência. Uma vez que a tragédia tece a canonicidade das suas linhas mestras na antiguidade, Aristóteles é o primeiro a salientar a existência de uma distinção entre o trágico e a tragédia, ao apontar Eurípedes como “o mais trágico” dos poetas e as suas peças como “as mais trágicas” das peças, cujos finais estão sempre associados a uma espécie de catástrofe (Silk, 2003: 8). Daqui, podemos apreender a ideia de que, segundo o filósofo, algumas tragédias e

alguns tragediógrafos são mais trágicos que os demais e que os finais catastróficos determinam, de certa forma, uma maior ou menor tragicidade das peças<sup>22</sup> (*ibid.*: 9). No entanto, o que determina a maior ou a menor tragicidade das peças, se nem todas as peças têm finais catastróficos, como veremos adiante?

Autores mais recentes insistem na tentativa de definição dos termos trágico e tragédia. Por exemplo, Lourenço (1964) contesta não só o facto de serem confundidos, como também estabelece algumas diferenças entre eles. O autor liga o trágico ao ser e a tragédia à expressão do trágico.

O Trágico enquanto ser é o que escapa à ‘compreensão’, à variabilidade humana, é o domínio dos deuses, quer dizer, de outra-coisa-que-o-homem. Mas o Trágico enquanto apreendido, expresso (e é isto antes de tudo a Tragédia Grega) é por natureza des-tragificação. (Lourenço, 1964)

Por outras palavras, a tragédia é a obra de arte que, por um lado, expressa o trágico e, por outro, o suprime. Segundo o autor, o trágico tem o centro na exterioridade e parte dessa exterioridade para o núcleo primordial, a linguagem. É na linguagem, ou seja, no lugar que privilegia a ordem do mundo, que o caos dessa exterioridade é percebido e apenas resgatado através de um sacrifício que nos mostra, sem complexos, a inevitável impotência humana. Assim, a tragédia é o modo de revelação, de recriação do trágico.

Recriação de destinos trágicos sem dúvida, recriação através da qual a comunhão no mistério inicial, no trágico original inexpressivo, é sempre possível, mas cada vez mais sob o modo anti-trágico por excelência (...). (Lourenço, 1964)

O autor vai mais longe e alega que o percurso histórico da tragédia consiste, de certa forma, na redução da sua própria fonte de inspiração - o trágico -, e que “(...) os Gregos não foram um povo trágico mas o primeiro dos povos nossos conhecidos que o não foi” (*ibid.*). Se segundo Lourenço, existe uma des-tragificação a partir do momento em que a linguagem procura apreender o trágico, esta des-tragificação deve-se, em parte, ao carácter “impensável”<sup>23</sup> do próprio trágico. Por outras palavras,

---

<sup>22</sup> Apesar de na *Poética* (Aristóteles, 2008), o final infeliz surgir como a solução mais indicada à tragédia, tal aspecto não se verifica em todas as tragédias, tais como, por exemplo, *Antígona*, de Sófocles, em que Antígona parece encontrar uma ordem possível.

<sup>23</sup> Para Maffesoli (2004: 133) “o trágico é impensável” e o facto de continuarmos a insistir na sua



podemos falar em des-tragificação a partir do momento em que o pensamento tenta tocar o trágico, contudo, o trágico é sempre algo que excede o próprio pensamento. Se retomarmos novamente a ideia de um trágico inapreensível e em esquiva constante ou, por outras palavras, de um trágico que continua a escapar à compreensão humana, talvez consigamos entender melhor esta inclinação constante do homem em refleti-lo, em tentar compreendê-lo, em traduzi-lo através da linguagem, nas mais variadas formas, entre elas, as formas artísticas.

Em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche (2004) reconhece a incapacidade da linguagem quando esta se confronta com a impossibilidade de captar o núcleo do trágico, uma vez que apenas está ao seu alcance tentar apreendê-lo a partir do exterior, ou seja, através da aparência e da *mimese*: “Todas as aparências não são mais do que símbolos; por isso é que a linguagem, órgão e símbolo das aparências, nunca pôde e nunca poderá exprimir perfeitamente a profunda intimidade do ser (...).” (Nietzsche, 2004: 70-71). Neste sentido, o autor confronta-se com uma língua desconhecida, quando recorre à linguagem e ao instinto para tentar falar sobre uma carência desconhecida – à qual faz corresponder Dionísio (Monteiro, 2010: 341). Também em *A Simbólica do Mal*, Ricoeur (2013) estabelece uma relação entre a questão do mal e a simbologia hermenêutica do trágico, mais especificamente no “trágico da existência” do que no “trágico do ser”, e considera, diz Henriques (2005: 1, 5) que a problemática do mal ao ser “irredutivelmente impensável” faz com que a sua simbólica seja, ela própria insuperável.

Todavia, apesar das limitações da linguagem no que diz respeito à captação do trágico, a tragédia grega surge como lugar privilegiado onde se gera “a percepção do próprio fenómeno” (Scheler *apud* Ricoeur, 2013: 230). Também Ricoeur elege a tragédia grega como lugar de excelência da abordagem do mal, ou seja, como a expressão maior da visão trágica da existência porque a tragédia não desemboca na impossibilidade especulativa e discursiva perante a explicação do mal (Henriques, 2005: 6-7). Em causa está a limitação da teoria ou da resposta racional teórica, na medida em que é sempre incompleta, aproximativa e, de certa forma, ensaística, no que diz respeito à explicação do mal ou triunfo da representação dramática do trágico, como o caminho humano de reconciliação com uma visão do mal e conectada com a

---

reflexão pode justificar o retorno dos valores arcaicos para a linha da frente na cena social.

maldade dos deuses (Henriques, 2005: 4, 7).

Em termos de uma visão trágica da existência, apenas a participação no espectáculo pode permitir a transformação dos sentimentos de temor pela maldade dos deuses e de compaixão pela derrota dos heróis e, através dessa catarse, possibilitar uma relação mais positiva com o mal. (Henriques, 2005: 7)

Para já, não nos vamos alongar sobre esta espécie de função “reconciliadora” da tragédia. Adiante, observaremos mais detalhadamente as questões relacionadas com o efeito trágico.

No que diz respeito ao termo trágico, também Rosenfeld considera que:

(...) este termo não se refere aos que escrevem ou representam tragédias, mas à categoria estética ou ao princípio filosófico do trágico que encontram a sua expressão mais pura na tragédia, embora possam manifestar-se também no romance, na música, nas artes plásticas, às vezes até na comédia, para não falar da tragicidade de situações da vida real. O conceito ultrapassa de longe a sua concretização específica na tragédia. (Rosenfeld, 2006: 14)

Também Lesky (2006) reforça a ideia de que a palavra ‘trágico’ desliga-se da forma artística à qual está associada no classicismo helénico e converte-se num adjectivo que visa designar determinados “destinos fatídicos” (*ibid.*: 26). Contudo, e apesar de não ser recente a ideia do trágico como fundamento do mundo “(...) o nosso mundo é trágico em sua essência (...)” (*ibid.*), o autor considera que o trágico diz respeito não apenas ao horrível, ao desagradável e ao sanguinário, mas também ao homem em busca das suas paixões, num mundo que permite tais ocorrências (*ibid.*: 27).

No que diz respeito ao termo tragédia, em *Modern Tragedy*, Williams (2006) liberta o conceito de tragédia que o prende a um género literário e alarga-o à experiência que se situa em determinados momentos históricos da modernidade (McCallum, 2006: 10). Por outras palavras, o autor insiste que a tragédia e, mais especificamente a tragédia moderna, refere-se não apenas ao género literário, mas também aos acontecimentos que se inserem na experiência do dia-a-dia, que tanto contempla as limitações, as devastações da experiência individual (como, por exemplo, o desastre numa estrada, uma carreira em declínio, etc.) como também as esperanças e conseqüentes frustrações com as revoluções sociais e com a guerra da

experiência histórica e colectiva (Williams, 2006: 34).

Visto isto, no uso corrente da linguagem, o termo “tragédia” assume vários sentidos e estende-se a várias situações, grande parte delas terríveis e fúnebres, e das quais se faz entoar um sentimento de perda e de sofrimento (Serra, 2006: 24). O termo tragédia pode designar catástrofe, desgraça, infortúnio (Houaiss; Villar, 2003: 3556) ou, mais precisamente, catástrofes naturais com consequentes danos funestos, problemas de saúde que poderão levar à morte, acidente ou morte imprevisível ou chocante, a ideia de um destino predestinado (“estava destinado”, “tinha que ser assim”), um reconhecimento de um fracasso (uma qualquer vitória ou oportunidade que se perdeu) (Serra, 2006: 24). O termo tragédia está muitas vezes associado à nossa noção actual de acidente (Poole, 2005: 7; Williams, 2006: 34), a qual pode ser, de certa forma, comparada com as ideias antigas de Sorte, Fortuna e Destino. Não descurando estas breves definições acerca da “tragédia” oriundas do uso corrente da linguagem, elas são o reflexo da forma como este termo tem sido interpretado ao longo dos tempos.

### **Origem da Tragédia e Legado da *Mimese***

Antes de avançarmos para a exposição das várias propostas que se debruçam em torno do termo *tragédia* importa, antes de mais, questionar a sua origem. Em termos etimológicos, *tragédia* (*trag-oedia*) significa “o canto do bode” (Romilly, 2013: 17; Serra, 2006: 25) e a hipótese mais disseminada acerca desta relação entre o bode e a tragédia é a que procura aproximar o bode dos sátiros (Romilly, 2013). Por um lado, Aristóteles faz corresponder a origem da tragédia aos autores de ditirambos, ou seja, às obras corais realizadas em honra de Dionísio mas, segundo o autor, só mais tarde é que a tragédia consegue a “grandeza” que a afasta do satírico (Aristóteles, 2008: 1449 a 11; a 20), por outro lado, essa aproximação entre o bode e os sátiros justifica-se também com base no aspecto e no vestuário (semelhante ao bode) dos grupos de fiéis de Dionísio que representavam os sátiros (Romilly, 2013). Contudo, Romilly levanta alguns problemas a este vínculo entre o bode e os sátiros, nomeadamente o facto de não haver uma explicação que justifique esse vínculo e a dificuldade em perceber como poderá a tragédia ter a sua origem no drama satírico ou, mais especificamente, nos cantos de sátiros, visto não existir vestígios de lascívia

na tragédia.

Desde a Antiguidade, existe também outra hipótese que procura justificar a aproximação entre o bode e a tragédia e, para tal, baseia-se nos grandes concursos<sup>24</sup> teatrais em honra do deus Dioniso ou, mais precisamente, aos rituais dedicados a este deus (Romilly, 2013; Serra, 2006): (i) nos quais o canto se fazia acompanhar do sacrifício de um bode (Houaiss, Villar, 2003: 3556); (ii) o bode era a oferenda ao melhor participante dos concursos (Romilly, 2013: 18). No que respeita a estas possibilidades, Romilly questiona a primeira, pelo facto do culto de Dioniso estar mais associado ao sacrifício de corças e das suas crias, do que propriamente ao bode; e, questiona a segunda, pelo facto de esta ignorar as indicações de Aristóteles em a *Poética*, uma vez que é um dos mais antigos e escassos testemunhos (*ibid.*: 19).

Ainda no que diz respeito à origem da tragédia, são vários os autores que firmam a sua origem no coro (Nietzsche, 2004: 20; Schiller, 1991: 76). Nietzsche, por exemplo, firma sem rodeios que “a tragédia nasceu do génio da música” (Nietzsche, 2004: 20), nomeadamente no coro trágico.

Se nos detivermos sobre o sentido etimológico de “tragédia” podemos constatar que, por um lado, não esclarece o desvio entre os ritos primitivos e os textos dos tragediógrafos e, por outro, não oferece pistas acerca do núcleo do trágico (Romilly, 2013: 19; Serra, 2006: 25). Neste sentido, os contornos da definição de “tragédia” matizam-se logo na própria Antiguidade e, à medida que nos desviamos desse período, multiplicam-se as definições de tragédia e de trágico.

Apesar do enorme mistério em torno da origem da tragédia grega, Romilly

---

<sup>24</sup> Sabe-se que, durante o período compreendido entre a vitória de Salamina e a derrota em 404, quando Atenas se verga a Esparta, na Guerra do Peloponeso, são várias as obras que vão a concurso anualmente, contudo, as obras-primas das tragédias gregas que chegaram até nós são extraídas dum intervalo de tempo de apenas oitenta anos e que coincide claramente com o momento do desenvolvimento político de Atenas (Romilly, 2013: 8, 10). Por isso, segundo Romilly, a primeira representação trágica das Dionisiacas em Atenas é em cerca de 534 a.C., embora a primeira tragédia conservada seja de 472 – *Persas*, de Ésquilo (*ibid.*: 8). Das centenas de tragédias escritas durante este período, chegam-nos apenas trinta e duas obras conservadas: sete tragédias de Ésquilo, sete de Sófocles e dezoito de Eurípedes (*ibid.*: 9). Consta porém que Ésquilo terá composto noventa tragédias; Sófocles, cento e vinte; Eurípedes, aproximadamente noventa e duas (Romilly, 2013: 9-10). Para trás ficam também os nomes de alguns autores que só conhecemos indirectamente: Téspis, Pratinas, Frinico, entre outros (Romilly, 2013: 8). Contudo, apesar do enorme extravio das tragédias gregas, as trinta e duas tragédias que resistiram testemunham a história, a evolução e os contornos do seu próprio género. Considerando que, em vários aspectos, o fosso é maior entre Ésquilo e Eurípedes do que entre Eurípedes e Racine, é inegável a evolução deste género literário que se traduz por uma renovação no seu próprio interior e que espelha as diferentes particularidades que caracterizam o “clima intelectual e moral” ateniense ora nos tempos de glória e de heroísmo, ora nos tempos de sofrimento por causa de uma guerra prolongada entre Gregos (*ibid.*: 10-11).

(2013: 24) aponta duas raízes muito fortes do género trágico: a religiosa e a nacional (*ibid.*: 13). Como já vimos, a origem religiosa está relacionada com o culto ao deus Dioniso. Na época clássica, em Atenas representavam-se anualmente tragédias em homenagem ao deus Dioniso, nas festas das Dionisiacas, que decorriam na altura da Primavera, e também faziam-se concursos anuais de tragédias na festa das Leneias, que decorriam em finais de Dezembro (Romilly, 2013: 14). Estas festas comportavam um concurso que durava três dias cada um (*ibid.*: 15). O carácter religioso destas representações urge: (i) através de procissões e sacrifícios (*ibid.*: 14); (ii) pelo facto de decorrerem no “teatro de Dioniso” (do qual ainda restam algumas ruínas) e no qual havia um lugar destinado para o sacerdote Dioniso e um altar do deus no centro; (iii) através da expressão do coro, que evocava o lirismo religioso, assim como as máscaras que os coreutas e os actores usavam remontam às festas rituais de carácter arcaico (*ibid.*). Esta origem religiosa ligada ao culto, em parte, pode coincidir com a atribuição da origem da tragédia de Aristóteles aos improvisos e às formas líricas como o ditirambo (canto coral em homenagem a Dioniso) (*ibid.*). Esta base religiosa não se reflecte directamente nas obras dos tragediógrafos (os aspectos não remetem directamente para o deus Dioniso), contudo, segundo Romilly “(...) encontramos sempre uma certa presença do sagrado, que se reflecte no próprio jogo da vida e da morte.” (*ibid.*).

Relativamente à raiz nacional da tragédia, esta diz respeito ao carácter de uma manifestação nacional que este espectáculo assume e está relacionada com o facto de ser o Estado a organizar essas festas religiosas, às quais o povo era convidado a assistir. Por isso, o espectáculo assume um carácter de uma manifestação nacional (*ibid.*: 15). Em suma, para a autora, as tragédias não só nascem das improvisações religiosas, como também são organizadas por uma autoridade política que se apoiava no povo. Dito de outro modo, a tragédia está associada à existência da tirania ou seja, caminha a par de um regime possante que se apoiava no povo contra a aristocracia (*ibid.*). Assim, desde as suas origens, a tragédia assume uma dimensão política ou, por outras palavras, o género trágico está associado ao desenvolvimento político, pela actividade cívica que assume desde o seu início: a tragédia faz parte da vida dos atenienses por causa de uma ordem oficial do próprio Estado; a tragédia expõe os enormes problemas nacionais relativos à guerra, paz, justiça e civismo (*ibid.*: 17).

Explanadas algumas teorias que circulam em redor da origem da tragédia, em

seguida detenhamo-nos em duas propostas teóricas sobre a categoria da ‘imitação’ (*mimese*), nomeadamente as propostas de Platão e Aristóteles, na medida em que constituem duas fontes distintas do pensamento filosófico do teatro ocidental, sobretudo, no que diz respeito ao género dramático, no seu subgénero referente à tragédia (Lehmann, 2007: 25). Embora Aristóteles tenha sido discípulo de Platão, ambos posicionam-se antagonicamente no que diz respeito à *mimese*.

Em *A República*, Platão defende que a tragédia é uma arte mimética, ou seja, uma “arte de imitar” (Platão, 2014: 455, X. 598b) que, pelo facto de estar muito afastada da realidade – da qual consegue alcançar muito pouco -, “não passa de uma aparição” (*ibid.*: 455, X. 598b-c). No que diz respeito ao poeta, e, uma vez que é especialista<sup>25</sup> em aparência, é definido por Platão como “criador de fantasmas”, “imitador” (*ibid.*: 461, X. 601b) e classifica a sua imitação como uma “brincadeira sem seriedade” (*ibid.*: 464, X. 602b). Para exemplificar esta falta de seriedade na imitação, Platão, pela boca de Sócrates, começa por definir a poesia mimética (da qual faz parte a poesia trágica) da seguinte forma:

A poesia mimética, dizíamos nós, imita homens entregues a acções forçadas ou voluntárias, e que, em consequência de as terem praticado, pensam ser felizes ou infelizes, afligindo-se ou regozijando-se em todas as circunstâncias. (Platão, 2014: 466, X. 603c)

Adiante, e dentre o material que diz respeito à poesia trágica, Platão vale-se do sofrimento, como ponto de partida para se debruçar sobre as inúmeras contradições da nossa alma e dá atenção à luta e à resistência do homem perante o desgosto e particulariza duas forças distintas do homem “(...) a força que o impele a resistir é a razão e a lei, ao passo que a força que o arrasta para a dor é a própria aflição” (*ibid.*: 467, X. 604a-b). Por outras palavras, Platão fala de dois lados opostos da alma, o lado racional e o lado irracional, sendo que o primeiro conduz o homem à razão e, o segundo, ao sofrimento, aos gemidos, à cobardia (*ibid.*: 468, X. 604d-e). Com isto, Platão não pretende dizer que o homem comedido, sensato e mais racional não sofra

---

<sup>25</sup> Em *A República*, Platão (2014) descreve as transformações para a melhoria de uma cidade e conclui que, tais transformações requerem um maior nível de especialização de tarefas e isso faz com que uma pessoa exerça bem uma profissão e não muitas. Ao transpor esse raciocínio para a imitação, Platão duvida que a mesma pessoa tenha a capacidade de imitar muitas coisas, ao invés de uma só (Platão, 2014: 119, III. 394e – 395a). Platão vai mais longe e alega que a mediocridade do orador aumenta, quanto maior for a sua versatilidade na imitação (por exemplo, a imitação dos trovões, das flautas, dos ruídos de cães etc. mas, sobretudo, a imitação de seres inferiores) (*ibid.*: 119, III. 396c - 397b).

(sobretudo, no seu isolamento), mas é exactamente este, o exemplo de homem, que Platão propõe para demonstrar a falsidade da imitação, quando um poeta imitador procura imitar o sofrimento de um homem comedido que, por exemplo, perde um filho. Segundo Platão é mais difícil imitar um “(...) carácter sensato e calmo, sempre igual a si mesmo (...)” (*ibid.*: 468-469, X. 604e) do que um “(...) carácter arrebatado e variado (...)” (*ibid.*: 468, X. 605a), pelo material diverso que este último carácter proporciona à imitação. Neste sentido, o resultado desta imitação será sempre a de um sofrimento estranho, não só pela dificuldade que já especificámos, mas também, pelo facto do poeta imitador não ter esta disposição de alma, nem pelo facto de a sua arte não ser talhada para imitar este tipo de carácter, se quer agradar à multidão (*ibid.*: 469, X. 605a). Desta forma, para Platão, o produto da imitação é sempre vago e superficial (Serra, 2006: 111).

Tal como Platão, também Aristóteles assenta a sua definição de tragédia na *mimese*. Contudo, ao contrário de Platão, Aristóteles considera a tragédia uma forma superior de poesia, uma “arte poética”, elaborando assim a técnica de escrever tragédias, a *Poética*. Ao longo dos séculos, a *Poética*, de Aristóteles (2008) tem suscitado várias dúvidas e tem sido alvo de inúmeras interpretações, nomeadamente as interpretações neoclássicas renascentistas que estabelecem determinadas leis canónicas como, por exemplo, a “lei das três unidades” (espaço, tempo, acção), formulada pela primeira vez por Lodovico Castelvetro, em 1576 (Palmer, 1992: 19; Serra, 2006: 126). Visto isto, Aristóteles define a tragédia da seguinte forma:

A tragédia é a imitação de uma acção elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que, por meio da compaixão (eleos) e do temor (phobos), provoca a purificação (katharsis) de tais paixões. (Aristóteles, 2008: 1449b 20-30)

Por outras palavras, a tragédia é, sobretudo, *mimese*, ou mais especificamente *mimese* de uma acção. Todavia, chama-se a atenção para a dificuldade em traduzir o termo *mimese*, pelos vários vocábulos que têm sido utilizados para tal: “imitação”, “cópia”, “reprodução”, “ficção”, “representação”, “simulação” (Serra, 2006: 133). Assim, para além de a tragédia assentar na imitação (de pessoas que actuam com elevação), é necessário que o processo da imitação tenha uma certa extensão “(...) o limite conveniente da extensão é que esta seja tal que reúna, de acordo com o

princípio da verosimilhança e da necessidade, a sequência dos acontecimentos, mudando da infelicidade para a felicidade e vice-versa” (Aristóteles, 2008: 1451a 10-20).

Com base nesta oposição entre Platão e Aristóteles, Vasques (2003) resume muito sucintamente o percurso do teatro do Ocidente:

(...) ao longo dos séculos, no teatro do Ocidente, se processa um trabalho de ‘separação das águas’ entre estes entendimentos filosóficos do teatro. Um dos rios coincide com a linha ‘platônica’ e libertária (individualista) que haverá de conduzir aos simbolistas, a Artaud, aos surrealistas, ao Teatro do Absurdo depois de ter passado pelas várias utopias teóricas do século XIX (dos românticos a Nietzsche), sob o signo fundador do ambíguo Dionísio. O outro coincide com uma linha ‘aristotélica’ e normativa (social) com passagem obrigatória pelo naturalismo positivista (Stanislavski), pelo Meyerhold bolchevista, pelo ‘teatro épico’ de Piscator e Brecht, e pelos diversos teatros políticos, sob o signo do lógico Apolo. (Vasques, 2003: 25-26)

### **“Estatuto Elevado”, Destino e Fatalidade**

Entre as várias definições de tragédia, há as que associam a tragédia ao “estatuto elevado” ou ao “estilo nobre”. Isto é desde logo visível em *Poética*, de Aristóteles, a partir de dois eixos principais: o primeiro eixo diz respeito à instabilidade da Fortuna ou à “passagem da dita para a desdita” (Serra, 2006: 30), que conduz à miséria e à infelicidade, até as personalidades mais ilustres e poderosas (Aristóteles, 2008; Serra, 2006: 30); o segundo eixo diz respeito à nobreza e à grandiosidade<sup>26</sup> do género da tragédia que, segundo Aristóteles, é adequado ao estatuto elevado das personagens que protagonizam as tragédias gregas. Se, por um lado, através destes eixos conseguimos estabelecer uma aproximação entre a tragédia e o “estatuto elevado”, por outro lado, através das suas dobras, somos confrontados com uma espécie de desvio que afasta a tragédia dessa elevação.

No que diz respeito ao primeiro eixo, que está relacionado com a instabilidade da Fortuna, para Aristóteles é fundamental que na tragédia exista uma mudança da prosperidade para a desgraça (não o contrário), que resulta de uma ‘falha’<sup>27</sup>, não uma

---

<sup>26</sup> Na defesa da ideia de que a tragédia está associada a um estilo nobre e grandioso, o qual caracteriza o elevado estatuto das personalidades que a protagonizam, Serra (2006: 31-32) aponta não só as teses de Aristóteles e Séneca, mas também Diomedes e Donato e, no século XIII, Geoffroi de Vinsauf, João de Garlande e Hugúcio.

<sup>27</sup> Para Lesky, a ‘falha’ trágica diagnosticada por Aristóteles diz respeito a uma “falha intelectual do



falha moral, mas de um “erro” (*harmatia*) grave, cometido por um homem que não merece a desdita (provoca a *compaixão*); por um homem que se assemelha a nós (provoca o *temor*), ou, um pouco melhor do que nós, “em média” (Aristóteles, 2008: 1452b 30 – 1453a 22; Lesky, 2006: 43-44). Apesar de o filósofo se referir a um homem “melhor do que nós” (Aristóteles, 2008) em termos de virtude e de justiça e com uma boa posição e reputação, podemos levantar várias questões a esta proposta de Aristóteles, nomeadamente, quais são os aspectos que definem este carácter médio e o porquê de o herói estar sujeito a um sofrimento imerecido? Ainda segundo o filósofo, o movimento que leva o herói trágico da fortuna para a desgraça, ou antes, a “queda da personagem” é iniciada pelo próprio herói (não por causa do vício ou baixeza, na medida em que não implica o nosso sentido moderno de culpa) e é feita de forma inocente (no sentido de despertar a simpatia do público pelo herói) (Mullens, 1938: 152). Todavia, ainda na perspectiva de Aristóteles, apesar de ao longo da sequência trágica, o herói trágico ficar sob o controlo do destino, este não está limitado à lei de causa e efeito, uma vez que o herói tem poder individual e não é um mero autómato, ou seja, o herói trágico tem de ser o herói no verdadeiro sentido do termo, pois é o único a lutar pelo poder de si mesmo (*ibid.*: 149-152).

A ligação que se estabelece entre os heróis da tragédia e o “estatuto elevado” é ainda de grande relevância na Idade Média (nomeadamente através de “Prologue of the Monk’s Tale”, de Chaucer) (Williams, 2006: 41). Contudo, a época medieval determina uma reviravolta na forma de entender a Fortuna na tragédia, ao separar a Fortuna do destino humano. Na tragédia grega, a acção trágica relaciona-se com as famílias governantes, cujo ‘heroísmo’ está vinculado à pertença de um passado lendário posicionado entre os deuses e os homens, o que leva Williams a falar de uma “força genérica” (*ibid.*: 44) da acção que está associada às dimensões sociais e metafísicas da cultura grega (também Aristóteles dá mais atenção à acção geral do que ao herói isolado); na época medieval, uma vez que está sob a pressão da sociedade feudal, as categorias sociais e metafísicas da acção da tragédia deixam de ser indistinguíveis (como na cultura grega) e passam a ser opostas, ou seja, na época medieval a acção da tragédia transita de uma condição geral para uma condição isolada. O conflito parece ser quase excluído (*ibid.*: 45).

---

que é correcto” (Lesky, 2006: 44), ou antes, a “(...) uma falta de compreensão humana em meio dessa confusão em que se situa nossa vida” (*ibid.*).

No renascimento assiste-se a uma dissolução da sociedade feudal e a uma distinção política entre Rei e Tirano. Estas novas perspectivas têm impacto na tragédia (*ibid.*: 46-47). Enquanto o legado teórico medieval sobre a tragédia está mais centrado na queda dos Príncipes, o legado do renascimento está mais preocupado com o impacto, ou antes, com os métodos e os efeitos trágicos no público (*ibid.*: 47). Por isso, o interesse pela tragédia no renascimento, e mais ainda no neoclassicismo, passa a girar em torno de outras questões, das quais destacamos o sofrimento, nomeadamente “como pode o sofrimento na tragédia dar prazer?” (*ibid.*: 47).

Assim, no que diz respeito ao “estatuto elevado”, basta observarmos o percurso da tragédia e a teoria que o acompanha, para duvidarmos da sua validade. Ademais, no neoclassicismo chega-se mesmo a classificar a tragédia de acordo com a terminologia dos estilos “alto” e “baixo” (*ibid.*: 48). Perante o grande desvio entre a estruturação político-social do nosso tempo e a de épocas anteriores, no século XX, questiona-se a existência das nobres personalidades e dos grandes feitos, na criação da obra trágica e a tragédia deixa de ser protagonizada pelas personalidades ilustres de outrora (Serra, 2006: 42-43).

Ainda no que diz respeito à associação entre tragédia e o “estilo nobre”, falta-nos analisar o segundo eixo referente ao género, sobre o qual podemos observar duas posições contrárias, entre Platão e Aristóteles. Platão (2014) compara o género da tragédia e o género épico, e desvaloriza o estatuto nobre e grandioso da tragédia grega. Pelo contrário, Aristóteles eleva o estatuto da tragédia, pois considera que “A tragédia é a imitação de uma acção elevada (...)” (Aristóteles, 2008: 1449 b 20-30). Outro motivo que faz com que a tragédia esteja associada ao “estilo nobre” é o facto de a tragédia ser escrita em verso<sup>28</sup> e o facto de o verso estar vinculado à “nobreza” e à “verdade”. Por exemplo, segundo Steiner (1961: 249), a poesia está associada a um critério de “verdade”, ao contrário da prosa. O verso cria a primeira grande divisão entre o mundo nobre e o mundo da existência ordinária, porque através do verso comunica-se de uma forma nobre e ancestral, que não está ao alcance do homem comum (por isso, os reis, os profetas e os heróis falam em verso) (*ibid.*: 241). A

---

<sup>28</sup> Séneca reconhece o poder que uma determinada forma literária pode ter na transmissão de uma doutrina. Por isso, e apesar do filósofo não ter sido grande apreciador de teatro, escreveu inúmeras tragédias através das quais, o filósofo comunica – em verso –, alguns dos princípios estoicos (Campos, 2014: XIX-XX). Segundo Séneca (2014: 594) “É menor a atenção que prestamos e o efeito que em nós produz a mesma coisa dita em prosa; quando uma ideia elevada é expressa numa forma métrica rígida, a mesma máxima parece, por assim dizer, lançada por músculos bem mais robustos.”

utilização da linguagem poética é uma razão através da qual o autor sustenta a ideia sobre a falta de democracia na forma da tragédia (*ibid.*). Ainda na opinião do autor, a forma prosaica está associada não apenas ao homem comum, mas também aos homens revolucionários, uma vez que escrevem as suas manifestações em prosa (*ibid.*). Todavia, apesar de uma ‘suposta’ nobreza do verso, assiste-se a uma ascensão da prosa durante o século XVI, paralelamente ao desenvolvimento das relações económicas (*ibid.*: 263) e, no século XIX, Stendhal (*apud* Steiner, 1961: 259) alega que a tragédia apenas consegue sobreviver na literatura moderna se for escrita em prosa.

Da mesma forma que a ligação entre a tragédia e o “estatuto elevado” (sobretudo dos heróis) se estende entre a época clássica e a época medieval, também os argumentos que associam a tragédia aos temas da *fortuna*, do *destino*, da *sorte*, do *acaso* e da *providência* percorrem os séculos compreendidos entre essas duas épocas (Williams, 2006: 41-42). Detenhamo-nos mais atentamente sobre o vínculo que se estabelece entre a tragédia e os temas do *destino* e da *fatalidade*, os quais surgem muitas vezes interligados. Como temos vindo a observar, a tragédia grega é normalmente entendida como a expressão da queda de homens poderosos que vão da Fortuna ao infortúnio e à desgraça, mas também como a expressão de um “destino imerecido”, de um “destino predestinado” ou de um “destino fatídico” (Lesky, 2006: 26). Todavia, se, até certo ponto, a *Poética* nos pode esclarecer relativamente à problemática da Fortuna (quem entra na roda da Fortuna, está sujeito à queda, nomeadamente a queda de ilustres personagens no caso concreto da tragédia grega) (Aristóteles, 2008; Williams, 2006: 44); relativamente à relação entre a tragédia e o tema do destino, em *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Eagleton (2003) demonstra o silêncio de Aristóteles sobre este tema.

Contudo, apesar das dúvidas que gravitam em torno das relações entre os temas em questão, eles fornecem pistas importantes para que se continue a pensar a evolução da tragédia. Por exemplo, Young (2013: 127) pontua o facto de, normalmente, dizermos que a tragédia está associada ao destino, mas muito raramente dizemos o que é destino. Razão pela qual o autor procura definir o destino, de acordo com as seguintes características: (i) passividade (como por exemplo, quando se manifesta na literatura), no sentido em que o sujeito responsabiliza a vida pelas coisas que acontecem e não a si; (ii) impotência, quando alguém procura prevenir que

determinadas coisas aconteçam; (iii) as coisas que acontecem são más e vão contra a vontade do sujeito; (iv) as coisas más que acontecem nem sempre são o resultado da maldade humana. Ou seja, o destino pode ser personificado como a “vontade dos deuses”<sup>29</sup> ou como indivíduos concretos. Em relação ao destino como a personificação de indivíduos concretos, Young defende que a queda do herói pode ocorrer devido à ignorância do herói (ex.: Édipo que mata o pai e casa com a mãe) e a um dilema ético insolúvel, mas também quando a ruína do herói é causada mais pela malevolência do que pela Sorte, ou seja, quando a destruição do herói é causada pela ira ou pelo ciúme (a destruição de Otelo como resultado do ciúme de Iago) (*ibid.*: 128). Também por isso, Hegel rejeita a ideia de que a essência da tragédia é sobre o destino, uma vez que o filósofo insiste na *harmatia*, ou seja, que o herói trágico tem sempre uma parte de culpa na sua ruína (Hegel, 1964).

Todavia, autores como, por exemplo, Maffesoli (2004) observam o destino como um bloqueio ou uma castração da vontade do herói. Como veremos adiante, alguns autores defendem que os princípios de individualidade e liberdade surgem, no interior da tragédia grega, como formas de acentuar o crescimento do poder pessoal (Nietzsche, 2004); outros autores como, por exemplo Maffesoli (2004) sustentam que o destino surge como uma força que serve para intensificar o crescimento do poder impessoal, no sentido em que o destino contraria esses princípios, castrando o crescimento do mesmo. Ou seja, de um lado a individualidade, a vontade, o pessoal e, do outro lado, o destino, a necessidade, o impessoal.

Ainda sobre o tema do destino, ainda no século I, Sêneca admite a intransigência do destino: “*o destino guia quem o segue de bom grado, mas arrasta quem se recusa a segui-lo*” (Sêneca *apud* Campos, 2014: XXXV) e chama a atenção para a necessidade do homem em reconciliar-se com o destino, no sentido de aceitar não só a sua imprevisibilidade, como também as suas ilimitáveis formas de nos conduzir à desgraça (Sêneca, 2014: 458-462). Todavia, continua a permanecer no homem a incapacidade de reconciliação com o destino e que se manifesta através da nossa ininterrupta perplexidade e abatimento ante a desgraça.

Entre os autores mais recentes, Solomon (2003) sugere uma leitura do destino como uma narrativa, na qual se inserem as inúmeras matérias (entre elas, a vida e a

---

<sup>29</sup> Por exemplo, Nussbaum (1986) não se refere directamente ao destino, mas antes à “fragilidade da bondade” como a essência da tragédia.

morte), ou seja, a morte não pode ser vista como o “destino”, mas tal como a vida, a oportunidade e a obrigação, a morte é apenas mais uma matéria do destino. A morte surge como última instância do destino, mas não só para os heróis trágicos como para todos nós. O tempo que nos resta de vida é indefinido e, por isso, consideramos que algumas pessoas morrem “antes do tempo” e outras vivem muitos anos. Em ambos os casos, a morte é um acontecimento importante no destino dessas pessoas, no entanto, da primeira falamos de tragédia (como uma morte que vem “antes do tempo”) e da segunda como anticlímax (Solomon, 2003: 450). A oportunidade é também uma matéria do destino (embora existam alguns homens que tendem a aclamar “Eu faço as minhas próprias oportunidades”). No entanto “estar no sítio certo à hora certa” (ou o oposto) não é necessariamente matéria de “sorte” - é uma oportunidade inexplicável (*ibid.*: 451). Também as obrigações que assumimos, por exemplo, para com a nossa família, ou seja, as responsabilidades que queremos assumir são também uma matéria do destino. Muitas vezes assumimos as obrigações, pela virtude (não do destino na sua noção mais vasta) da circunstância do nosso nascimento e crescimento (*ibid.*).

### **Culpa Trágica e Secularização da Tragédia**

Mais uma vez, a proposta de Aristóteles é seminal para que se comece a discutir a ideia de culpa trágica na tragédia, nomeadamente na tragédia grega. Um dos factores responsáveis pelas diferentes formas de entender a culpa trágica, que de certa forma legitima o desvio da tragédia do estatuto elevado que a caracteriza, é o próprio processo de secularização da tragédia, em momentos específicos do seu percurso. No entanto, as diferentes opiniões sobre a ideia de culpa trágica verificam-se nas análises teóricas sobre a tragédia grega. Por exemplo, no seu estudo sobre a tragédia grega, Van Groningen (1957: 61) determina a representação de três mundos principais, com os quais o antigo homem grego entra em conflito: o mundo que o rodeia (“(...) o homem é oprimido pelo mundo que o cerca, ou seja, pelos seus semelhantes, pelo meio, pelas circunstâncias (...)” (*ibid.*)); o mundo da sua própria alma (“(...) pelo que se agita no seu foro íntimo, as suas convicções, ilusões, emoções e paixões (...)” (*ibid.*)); o mundo acima dele (“(...) por um poder sobrehumano que se opõe às suas vontades e decide contra os seus desejos” (*ibid.*)). Contudo, Benjamin considera que “A marca identificativa da tragédia não está, pois, num ‘conflito de níveis’ entre o herói e o mundo circundante, (...), mas sim a forma única, grega, de tais conflitos”

(Benjamin, 2004: 108) e deve ser encontrada no tema do sacrifício. Segundo Benjamin, o sacrifício na tragédia grega está intimamente ligado a um sacrifício expiatório que resulta de uma crença profunda nos deuses e que dá sentido à acção do herói, mesmo que tenha a morte como seu fim último. Ou seja, perante os deuses, o antigo herói trágico grego não procura justificar-se ou entrar em desacordo, na medida em que a realidade exterior é decretada por seres superiores (*ibid.*).

Todavia, Poole (2005: 51-52) chama a atenção para as falhas desta teoria - o facto do “herói trágico” ser entendido muitas vezes como uma espécie de bode expiatório (pelos nossos crimes ou pelos nossos desejos irrealizáveis) ou como sacrifício, em que o sofrimento, a expulsão ou a morte deste herói é entendida como uma forma de purgação da sua comunidade (como uma forma de *katharsis*), na medida em que é ele a assumir a culpa pelo resto da comunidade -, pois defende a existência de vários tipos de bode expiatório na tragédia (enquanto uns podem resolver problemas de culpa e inocência, outros podem levantar questões acerca do processo de julgamento). Na opinião do autor, alguns heróis são bodes expiatórios pois são vítimas inocentes (por exemplo, Ifigénia é sacrificada pela deusa Artemis) enquanto outros heróis são mais mártires do que bodes expiatórios porque eles sofrem por algo em que realmente acreditam e pelo qual estão dispostos a morrer (por exemplo, Antígona). É neste sentido que Hegel (1964) recusa a ideia que associa a tragédia a uma inocência que é demolida pelo “destino” (o que provocaria apenas uma “história triste”. Para Hegel, o sofrimento do herói trágico para além de ser auto-infligido, resulta de uma “falta” do herói que coincide com a unilateralidade que o herói representa num dos lados da contenda e que está mais relacionada com a solidez da vontade e do carácter do que com um “erro” isolado do herói. Antígona reivindica os valores familiares e Creonte reclama os valores do estado. Cada um apresenta um ponto de vista, um lado do conflito, mas ambos permanecem cegos na sua própria razão. Contudo, Antígona levanta outro tipo de questões relativamente à ideia de culpa trágica e que tem que ver com a ideia de “culpa hereditária” (Serra, 2006: 250), ou seja, uma culpa ancestral que, submetida a um castigo, tem de “pagar” os crimes cometidos pelos seus antepassados. Por isso, Antígona também é vítima desse legado hereditário, pois habita no silêncio de saber a sua “identidade contaminada” (Steiner, 2008: 74), ou seja, de se saber fruto da relação entre Édipo e Jocasta. Por outras palavras, a culpa hereditária que percorre as gerações desta família prolonga-se

silenciosamente através de Antígona “O renome, a própria sobrevivência, no sentido espiritual, da casa de Édipo está nas mãos do seu silêncio” (*ibid.*).

Embora tenha os seus contornos iniciais na proposta de Aristóteles, a ideia de que a culpa trágica resulta de uma falha do herói prolonga-se até à Idade Média, nomeadamente até ao século XIII, pelos testemunhos de Geoffroi de Vinsauf, João de Garlande e Hugúcio (Serra, 2006: 32). Na perspectiva de Williams (2006: 52), depois do renascimento, toda a tragédia torna-se secular e, por isso, o autor afirma que a única tragédia repleta de religião é a tragédia grega. Segundo o autor (*ibid.*: 47), paralelamente ao renascentismo, a ideia de tragédia cessa de ser metafísica e começa a ser crítica, mas tal processo só se completa no neoclassicismo, no decorrer do século XVII. Por isso, na perspectiva do autor, o neoclassicismo marca o primeiro momento de secularização da tragédia, na medida em que as definições da tragédia desta época passam a ser peremptoriamente críticas, em vez de morais ou metafísicas. Ou seja, a moralidade racional que teima na ideia de que o sofrimento resulta de um erro moral dá lugar a uma concepção estática da natureza humana, que se liberta dos habituais códigos morais e sociais. O sofrimento na tragédia começa a ser entendido como a consequência do erro e a felicidade como a consequência da virtude. Ao enfatizar este tipo de consequência, a tragédia demonstra ao espectador os dois caminhos possíveis (o bom e o mau) que ele pode seguir na sua própria vida. Tal como os heróis da tragédia, o espectador tem a capacidade de os identificar e de mudar o rumo do seu percurso. Dito de outro modo, ante o acontecimento trágico, tanto o espectador como o herói têm a possibilidade de um reconhecimento moral e da resolução, ou então, seguir o coração e as emoções. Naturalmente que dentro do contexto da tradição cristã, a solução do sofrimento passará sobretudo pela redenção e a solução para o mal passará pelo arrependimento e pela bondade (*ibid.*: 53).

A proposta de Schopenhauer (2008) sobre a tragédia, que assenta na leitura da natureza humana e no crime de existir, não só dispensa os deuses, como também coloca o destino no plano secular (Williams, 2006: 59).

Com base na tragédia barroca alemã do século XVII, em a *Origem do Drama Trágico Alemão* (2004), Benjamin expõe as diferenças entre “tragédia” e “drama trágico”, conceitos até então utilizados de forma indiferenciada pelo drama moderno. O autor aponta a “repetição” como um dos principais argumentos utilizados para delimitar essas diferenças, uma vez que, através da repetição, o “drama trágico” é um

fantasma da tragédia porque despoja-a da sua própria essência: o sacrifício. O autor aponta o tema do sacrifício como “a marca identificativa da tragédia” (*ibid.*: 108) e considera que as ideias posteriores acerca do sacrifício anulam o sentido do sacrifício expiatório, que resulta de uma crença nos deuses, e dão origem ao sentido de uma acção que é o resultado da própria vida do herói e que acaba, muitas vezes, por destruí-lo (*ibid.*). Dito de outro modo, no drama trágico, a realidade é decretada pela acção e pela vontade individual do herói, a qual já não está dependente das directrizes divinas. O homem, o herói, o ‘eu’ reivindicou para si o último valor do sagrado mas, ao centrar em si tal responsabilidade, apercebeu-se da sua enorme fragilidade: estar entregue a si mesmo. Desta forma, podemos constatar um grande desvio face às leis divinas da tragédia clássica, na medida em que são as leis dos homens que imperam. Por isso, na opinião do autor não apenas a culpa e a grandeza da tragédia grega deixam de ser prioridade para o drama trágico (*ibid.*: 268), como também o drama trágico torna-se um fantasma do que a tragédia imortalizou “Se o herói trágico, na sua ‘imortalidade’, não salva a vida, mas apenas o nome, as personagens do drama trágico pagam com a morte apenas a sua individualidade nominal (...)” (*ibid.*: 141). Benjamin vai mais longe e considera não só a diferença entre os conceitos “tragédia” e “drama trágico”, como também a distinção dos mesmos, enquanto géneros. Quanto à tragédia, não restam dúvidas relativamente à sua origem na antiguidade grega, nas tragédias gregas; quanto ao drama trágico, o autor faz coincidir a sua origem no período barroco alemão do século XVII. Em causa está a enorme diferença de atitudes entre estes dois géneros face ao mundo e ao próprio destino: a inflexibilidade dos gregos e o desespero e o desprezo do período barroco.

### **Conflito**

São várias as propostas, cujas definições de tragédia assentam na ideia de conflito (Camus, 1970; Hegel, 1964; Lesky, 2003; Miller, 1949; Nietzsche, 2004; Schmitt, 1956; Schopenhauer, 2008; Steiner, 1961), nomeadamente um conflito entre forças ou um conflito irreparável. Nas teorias mais recentes acerca do trágico e da tragédia, a ideia de conflito chega mesmo a ser entendida como a condição essencial para se definir uma situação trágica e a própria definição de tragédia (Lesky, 2003: 11; Steiner, 1961: 8). Contudo, chama-se a atenção para o facto de esta condição da



tragédia excluir as tragédias que não se nutrem de um conflito irreparável<sup>30</sup>, tais como, por exemplo, *Édipo em Colono* e *Electra* (Serra, 2006: 58).

Antes de avançarmos, importa referir que a teoria do sublime de Kant é absolutamente decisiva para que se comece a reflectir sobre a tragédia com base na ideia do conflito e respectiva resolução. Embora Kant não tenha escrito sobre tragédia, o seu pensamento sobre ética tem enorme influência na forma como determinadas teorias analisam o mundo ético representado na tragédia. Em *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Kant (2014) propõe um novo modelo a partir do qual podemos pensar a ética baseada na racionalidade, ou antes, em princípios internalizados da razão, em lugar das sanções sociais ou religiosas. Kant defende que só o mundo das aparências (*fenómeno*) é cognoscível, mas não o mundo da realidade (*noumenon*) e coloca o sujeito no centro da sua teoria. Acrescente-se ainda que a proposta de Kant tem uma forte influência na perspectiva romântica da arte como auto-expressão, mais tarde potenciada por Schelling e Schiller.

Visto isto, a partir de fins do século XVIII, surgem uma série de análises filosóficas da tragédia, que constituem a denominada “filosofia do trágico” (Benvenho, 2008; Machado, 2006), que se baseiam não só, na oposição de princípios, ou seja, no conflito e na resolução desse conflito, mas também na interpretação ontológica da tragédia, nomeadamente da tragédia grega (Benvenho, 2008; Machado, 2006). Em traços gerais, embora a resolução desse conflito seja paradoxal para determinados pensadores (como, por exemplo, Hölderlin), para a maior parte dos pensadores é possível a resolução do conflito e o que distingue a maior parte das análises deste período é, sobretudo, o modo como esse conflito é resolvido (Benvenho, 2008: 23). Note-se porém, que não é do interesse desta investigação proceder a uma exposição exaustiva de todas essas várias análises, uma vez que, para o seu desenvolvimento compete, sobretudo, a explanação daquelas teorias que são, no nosso entender, fundamentais no decurso deste trabalho. Assim, de uma forma muito sucinta, procederemos à exposição teórica das propostas de Hegel, Schopenhauer e Nietzsche.

A teoria trágica de Hegel assenta na sua concepção dialéctica, de onde emerge a proposta da alienação do Espírito Absoluto e a sua florescente autoconsciencialização.

---

<sup>30</sup> Serra (2006) considera que a noção de conflito não é extensível a todas as tragédias gregas e, nesse sentido, o autor propõe um conjunto de “categorias trágicas” e que podem estar na base dos vários textos clássicos: “conflito”, “liberdade e necessidade”, “culpa”, “conhecimento e ignorância”.

Como referimos anteriormente, Hegel analisa a estrutura “dialéctica” da tragédia grega, a partir da qual destaca um aspecto fundamental: o conflito de substância ética, ou seja, o conflito entre duas ordens éticas singulares (embora diferentes e incompletas, são ambas legítimas) que se expressam através de duas personagens (cada uma delas personifica valores específicos que pertencem a uma determinada herança ética), mas que estão confinados a uma ruína mútua, por causa da impossibilidade de sucesso de ambas (Hegel, 1964: 96-98). Hegel vale-se da tragédia de *Antígona*, de Sófocles para exemplificar a sua teoria, com base na qual o filósofo analisa o confronto entre Antígona e Creonte, ou seja, o confronto entre a ordem da Família e a ordem do Estado<sup>31</sup> (Hegel, 1964: 123-126). Acrescente-se ainda que, ao dividir dois opostos que colidem (pois ambos procuram a legitimação do poder) (Moss, 1969: 92) e ao designar o conceito de “colisão-dramática”, Hegel inaugura uma discussão que percorre grande parte das teorias do drama (Lehmann, 2007: 55). Todavia, na perspectiva do filósofo, a essência da tragédia reside não só no conflito, mas também na sua resolução: uma resolução que restabeleça a “harmonia” ou que restaure a substância ética do herói, cuja paz foi perturbada (Hegel, 1964; Williams, 2006; Young, 2013). Mas como é que se restabelece a “harmonia” ética dos heróis, quando estes são destruídos? Segundo Hegel, a harmonia é o resultado do conflito que acontece no palco e não na vida, ou seja, o espectador acompanha a resolução do conflito, sem ter de passar necessariamente pelo sofrimento, na vida real (Hegel, 1964; Young, 2013). No fundo, a reconciliação acaba por ser colocada do lado do espectador, o que pode levantar outras questões como, por exemplo, qual é a reconciliação, ou antes, qual é a aprendizagem que o espectador pode retirar de *Antígona*? Que existem duas ordens, uma mais antiga do que a outra, a da família e a do estado, respectivamente? Que Antígona nos mostra a transição de uma ordem para a outra, ou seja, da ordem da família (que é uma unidade biológica, é “natural”, segundo Hegel) para a ordem do estado (que, para Hegel, é uma unidade criada culturalmente, é “espiritual”)? Ou que, apesar do estado incorporar a família, não pode ignorar as obrigações familiares, religiosas e individuais? (Young, 2013: 122)

Em *O Mundo como Vontade e Representação*, Schopenhauer (2008) dá

---

<sup>31</sup> O “estado” e, mais especificamente o “estado” Grego referido por Hegel não diz respeito a uma entidade estritamente política ou uma estrutura política distinta da comunidade como uma unidade ética, mas antes, uma comunidade ética organizada como uma entidade política, ou seja, a *polis* (Hegel, 1964; Young, 2013: 113).

seguimento às ideias que defendem o conflito como base estruturante da tragédia. Partindo da distinção kantiana entre *fenômeno* e *coisa-em-si*, que é identificada como vontade, Schopenhauer sustenta que, na tragédia, os seres manifestam vontade (embora em graus diferentes), a qual se expressa em conflito com ela própria, dando origem às irremediáveis divergências entre os sujeitos (Schopenhauer, 2008; Serra, 2006: 53).

Antes de avançarmos para a proposta de Nietzsche, queremos apenas esclarecer que existem algumas divergências relativamente à teoria de *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche: enquanto algumas opiniões (Argullol, 2009: 272-273) inserem a teoria de Nietzsche na tradição romântica, juntamente com Kant, Schiller e Schopenhauer; outras, trazem a teoria da tragédia de Nietzsche para o centro dos debates estéticos da pós-modernidade, nomeadamente em torno do sublime e do irrepresentável (Habermas, 2010: 91; Marques, 1997; Nabais, 1997: 12). Em *Metafísica do Trágico: Estudos sobre Nietzsche*, Nabais (1997) mostra detalhadamente como se relaciona intimamente a teoria estética de *O Nascimento da Tragédia*<sup>32</sup> com a teoria do sublime de Kant: enquanto o modelo de polaridade de Nietzsche, é o do “dionisíaco/apolíneo”, o de Kant, é o do “sublime/belo”. Este modelo “sublime/belo” foi formulado por Kant, desenvolvido posteriormente por Schiller e transformado por Schopenhauer “(...) em experiência paradigmática de acesso à visão pessimista da existência” (Nabais, 1997: 32-33).

(...) compreender Nietzsche, ou melhor, compreender como a sua estética do trágico tem as suas raízes na teoria kantiana do sublime, é compreender a teoria do sublime em Schopenhauer. Mas não só. É necessário também compreender a utilização por Wagner da teoria schopenhaueriana do sublime, enquanto ontologia do irrepresentável musical, uma vez que o verdadeiro ponto de origem de *O Nascimento da Tragédia* é a tese da condição sublime da música.<sup>33</sup> (Nabais,

---

<sup>32</sup> *O Nascimento da Tragédia* e *A Origem da Tragédia* são dois títulos de uma mesma obra de Nietzsche: enquanto *O Nascimento da Tragédia* é o título de uma tradução mais recente para a língua portuguesa (tradução de Teresa R. Cadete), *A Origem da Tragédia* é o título de uma tradução mais antiga (tradução de Álvaro Ribeiro). Embora Nabais (1997) utilize a tradução mais recente da obra de Nietzsche, para fins da nossa investigação utilizamos a tradução mais antiga. Todavia, no desenvolvimento da nossa investigação recorreremos também a “Introdução geral de António Marques” e “O nascimento da suprema máscara: Dioniso”, prefácio de António Marques (1997) a *O Nascimento da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche.

<sup>33</sup> Com base na teoria estética do sublime de Schopenhauer, Wagner tem o mérito de destacar a música das outras formas de arte, ou antes, de vaticinar a singularidade metafísica da música, alegando que só a música pertence à esfera do sublime, enquanto as outras artes devem ser compreendidas a partir da categoria do belo (Nabais, 1997: 61). Porém, relativamente à teoria estética de Schopenhauer, Nabais considera que, apesar de não haver um elo entre a metafísica da música e a estética do sublime -“(...) o conceito de sublime ainda pertence ao domínio das artes, ao domínio de uma representação que produz – a partir das formas do espaço e do tempo – um efeito estético, efeito esse que vai conduzir então à contemplação das Ideias ou à simples resignação.” (*ibid.*: 67) -, é a diáde música/sublime que está no

Todavia, na perspectiva de Marques (1997), o incentivo de Nietzsche à possibilidade da representação simbólica do irrepresentável, apesar de constituir um legado que advém da teoria do sublime de Kant<sup>34</sup> e da filosofia romântica, surge em *O Nascimento da Tragédia*, não com os esteios do sublime, mas com os do trágico dionisiaco (Marques, 1997; Nabais, 1997: 32-33). Por outras palavras, esta forma de representar o irrepresentável é, antes de mais, o “uno primordial” que se busca no mito trágico e que não se deixa conduzir pelas categorias da racionalidade (sequencialidade e irreversibilidade entre causas e efeitos, etc.).

Para Nietzsche (2004), a tragédia assenta na luta entre dois princípios, por um lado opostos e, por outro lado, dependentes, através dos quais acontece a evolução da arte: o apolíneo e o dionisiaco. A um e a outro princípios, Nietzsche faz corresponder um espírito próprio, cujas características se baseiam nos aspectos ligados às próprias divindades, o deus Apolo e o deus Dioniso. Estas divindades artísticas opõem-se relativamente à origem e aos fins artísticos e lutam numa oposição da palavra ‘arte’ que lhes é comum. Se, por um lado, Apolo é o deus da aparência, da forma, da perfeição, do equilíbrio, da razão, do mundo interior da imaginação e da individualidade, então a arte apolínea cobre o mundo com uma espécie de “véu” estético, no qual predomina o belo, a forma perfeita e a ilusão. Por outro lado, Dioniso é o deus do vinho, das festas, do perigo, do inesperado, da arte sem formas, da arte não figurada da música e, por isso, a arte dionisiaca mostra as contingências, as contradições e os horrores do mundo (Benvenho, 2008: 24-25; Nietzsche, 2004: 39).

Estes dois princípios encontram-se numa luta pela palavra *arte*, mas encontram grandes limitações quando agem separadamente (Benvenho, 2008: 25). O princípio apolíneo torna-nos capazes de resistir aos temores, aos horrores e ao abismo

---

“centro oculto” de *O Mundo Como Vontade e Como Representação*, sendo essa diáde transformada na tríade música/tragédia/sublime, por Nietzsche: “E será Nietzsche a tentar uma visão unificada de três faces da estética do pessimismo, a ensaiar numa teoria única da criação artística a invisibilidade da música, a grandiosidade aterradora da tragédia e a transfiguração do sujeito de contemplação que é própria do sublime. Mas essa unidade a que Nietzsche dará o nome de ‘experiência dionisiaca’ dependeu directamente de Wagner” (*ibid.*: 61).

<sup>34</sup> Na teoria do sublime de Kant, o *representar* define-se por semelhança de regras e não por semelhança da figura (Marques *apud* Monteiro, 2010: 346) “No capítulo ‘Le Colossal’, através de uma leitura rigorosa da teoria do sublime da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Derrida mostra como Kant descobre aí pela primeira vez a experiência da representação da irrepresentabilidade, da presença impossível da presença (...)” (Nabais, 1997: 31).

da existência, porque cria uma ilusão da realidade, uma vez que esconde a dor e o sofrimento. O princípio dionisiaco guia o homem na procura do que está por detrás da beleza aparente das formas do mundo apolíneo, ou seja, conduz o homem ao verdadeiro conhecimento que se esconde sob o véu apolíneo: o mundo de dor e de sofrimento. Todavia, ao proporcionar esse conhecimento, o impulso dionisiaco pode conduzir-nos a uma negação da vida, pela angústia que nos causa o horror e o absurdo da existência (Benvenho, 2008: 24-25; Nietzsche, 2004; Young, 2013).

Na análise de Nietzsche em redor da história do povo grego, o filósofo conclui que estes princípios sempre foram presentes, mas actuavam de uma forma alternada na modelagem do carácter dos gregos (Benvenho, 2008: 25; Nietzsche, 2004).

(...) até que por fim, devido a um milagre metafísico da ‘vontade’ helénica, os dois instintos se encontrem e se abracem para, num amplexo, gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisiaca – a tragédia ática. (Nietzsche, 2004: 39-40).

Dito de outro modo, a tragédia grega resulta da resolução do conflito entre os princípios apolíneo e dionisiaco através de uma aliança, que permite a efectivação de ambos.

Autores mais recentes como, por exemplo, Ricoeur (2013: 341-342) falam-nos da tragédia como um conflito entre forças que está relacionado com uma perda ou ruína face a uma visão de conjunto ou de totalidade por parte do herói e que o afunda na singularidade das suas próprias conclusões, não permitindo que uma terceira força arbitre o duelo que trava com o inimigo. Ou seja, se por um lado, temos o duelo de forças entre, por exemplo, Antígona e Creonte que finda com a sua destruição mútua; por outro lado, podemos observar a impossibilidade de uma força não se poder valer, sem a destruição da outra, como por exemplo, Electra e Clitemnestra. A ideia de que é necessária a destruição de um valor para que um outro seja promovido ou a ideia de que subjaz um movimento cíclico, repetitivo, que vai da desordem à ordem e da ordem à desordem, pode ser encontrado no ritmo da própria natureza, como veremos adiante. Contudo, o momento que determina o confronto entre as relações de valor e as relações pessoais com as relações causais é o momento em que o herói agencia a sua cegueira da ordem em inimidade do destino (*ibid.*: 342). Segundo Ricoeur, apesar do trágico ser sempre pessoal, resvala desse agenciamento uma espécie de tristeza

cósmica que manifesta a transcendência hostil que faz coincidir o herói com a vítima (*ibid.*). Tal pode legitimar a vitalidade contínua da visão trágica ou da “sabedoria trágica” face a qualquer reconciliação lógica, moral ou estética (*ibid.*).

### **Sufrimento e Silêncio Trágico**

Como temos vindo a observar, o sofrimento está intimamente ligado à tragédia. Por exemplo, na perspectiva de Langer (2006: 345), o facto do material temático da tragédia assentar, sobretudo, na exposição do carácter em grandes conflitos morais e em sacrifícios, faz com que a tragédia esteja sempre ligada à tristeza. Também para Van Groningen (1957) a tragédia grega está intimamente ligada ao sofrimento, à dor humana e à existência. Na sua opinião, o próprio Grego do século V a.C. sentiu a dor (dor física, dor de se sentir imperfeito, dor da efemeridade da vida, dor da morte inconveniente). Para fugir à dor o homem grego refugiou-se, por exemplo, nas filosofias (para além de tentativas de explicação da realidade foram, algumas vezes, também formas para fugir a esse sofrimento) e para compreender o mistério da dor, o Grego concebeu um mundo superior, mais elevado do que o mundo da realidade imediata e percebeu que a sua própria vida estava sujeita a uma lei que não controla, que não define, pois é uma lei que rege o universo, o cosmos e, neste sentido “(...) o suprasensível e o transcendente escapam, por definição, ao nosso entendimento (...)” (*ibid.*: 60). Segundo o autor, o Grego compreendeu, embora de uma maneira intuitiva, que esse mundo está associado à dor através de duas formas: a primeira forma diz respeito a uma dor que resulta de uma ilusão, que é fruto de um entendimento da existência de um mundo exterior mais poderoso do que o mundo da natureza humana e de uma resistência a essa superioridade (quando tentamos, por exemplo, ultrapassar os limites, violar a lei, etc.) que nos faz chocar com esse outro mundo, ou seja, o conflito explode, passa a haver luta (e se há luta, há sofrimento); a segunda forma decorre de um sentimento de fraqueza que resulta de uma realidade e de uma força do mundo superior levados muito a sério pelo homem e que o “obrigam” a:

(...) responder modestamente às exigências, procura submeter-se à lei; (...) as suas forças são, porém, escassas; os seus esforços são muitas vezes vãos. Ou pode mesmo enganar-se e transgredir, pensando que está a obedecer. De novo temos um conflito, desta feita não com um adversário que o homem tenta

ultrapassar, mas com um ideal inacessível. De novo há dor e sofrimento (...).  
(Van Groningen, 1957: 60-61)

Estas são algumas interpretações de autores contemporâneos sobre a relação entre a tragédia e o sofrimento. No entanto, se nos detivermos em interpretações de autores de épocas passadas, podemos verificar que determinados autores e algumas épocas dão mais importância ao tema do sofrimento na tragédia, do que outros. Para o desenvolvimento desta investigação, não interessa abordar essas várias interpretações, mas tão só, assinalar a importância deste tema através de uma ou de outra proposta. Por exemplo, paralelamente ao neoclassicismo<sup>35</sup> do século XVII, a tragédia sofre algumas alterações, nomeadamente ao nível dos temas trágicos que passam a ser históricos, por intersectarem as preocupações do estado (Williams, 2006: 47). A Sorte das famílias governantes é vista como a Sorte da cidade e a elevação dos reis passa a contemplar todo o tipo de questões profanas (*ibid.*: 48). A força da tragédia desloca o seu foco da condição ou da culpa metafísica para o cariz comportamental, o que conduz às problemáticas relacionadas com a dignidade dos heróis. Dito de outro modo, começa-se a dar especial atenção ao carácter do herói: o erro é moral e está associado a uma fraqueza do herói. Por isso, a forma como é conduzido ou controlado o sofrimento é tão importante como a forma como é experimentado, ou, o que é que se aprende com o sofrimento (*ibid.*). Neste sentido, privilegia-se o modo “nobre” de como é que se controla e conduz o sofrimento e a forma como o próprio espectador da tragédia conduz as suas emoções. Assim, somos encaminhados à discussão sobre o efeito trágico da tragédia, para a qual contribuem as propostas sobre a mistura de sentimentos de prazer e tristeza. Dito de outro modo, a discussão em torno da acção trágica é substituída pela discussão em torno do efeito técnico do conceito de *katharsis*, de que falaremos adiante (Williams, 2006: 49).

As ideias hegelianas (mas também as ideias pós-hegelianas através de Bradley (2009) e Lukács (2000)) sobre a tragédia assentam, sobretudo, no conflito trágico e respectiva resolução, e acabam por descurar a temática do sofrimento na teoria da tragédia que, mais tarde, é reintroduzida por Schopenhauer e Nietzsche

---

<sup>35</sup> Lessing refuta a ideia de que o neoclassicismo é um novo classicismo, pois considera o neoclassicismo uma versão aristocrática da teoria e da prática dos gregos, em vez de um renascimento. Lessing defende que Shakespeare é o único herdeiro dos gregos e a nova tragédia nacional burguesa, por sua vez é herdeira de Shakespeare (Lessing, 2005; Williams, 2006: 50).

(Williams, 2006: 56, 59; Poole, 2005: 65). Por exemplo, Schopenhauer (2008) destaca a temática do sofrimento, ao propor uma ideia de tragédia que assenta na leitura da natureza humana e no crime da existência, o que faz com que as considerações éticas e históricas sobre a tragédia se tornem, de certa forma, irrelevantes e “não-trágicas” (Schopenhauer, 2008; Serra, 2006: 53; Williams, 2006: 59; Young, 2013). Na perspectiva de Schopenhauer, o sofrimento está enraizado na natureza humana e, por isso, o filósofo discorre sobre a ideia de *normalidade* do sofrimento (Williams, 2006: 60). Para o filósofo, a vida oscila entre dois polos do sofrimento: a privação (a pessoa sofre se tem vontade de alguma coisa e não a tem) e o aborrecimento (a pessoa sofre porque tem vontade de uma coisa, tem a coisa e mais tarde aborrece-se). Ante o irremediável sofrimento da vida, os sujeitos são conduzidos à resignação e à abdicação da vontade de viver. Por isso, para o filósofo, a morte é a última forma de redenção (redenção através da “negação da vontade”) e a arte é uma forma temporária do homem escapar ao sofrimento da vida<sup>36</sup>. Deste modo, partindo da ideia de que o sofrimento e o horror é o estado normal das coisas, na perspectiva de Schopenhauer, a tragédia expõe necessariamente algo terrível e a dor indizível (Williams, 2006: 59; Young, 2013). A catástrofe trágica exhibe a irracionalidade da vontade de viver do herói, ou seja, a tragédia mostra a resignação do herói trágico não só pela vida, mas porque tem vontade de viver e a purificação do herói através do sofrimento (Williams, 2006: 60). Para o filósofo, a insatisfação com a vida e a resignação ao destino pode ser entendida como *sublime*, que é a fonte do prazer trágico. Embora Nietzsche (2004) não descure a leitura de Schopenhauer sobre a natureza trágica da vida e do homem, o filósofo propõe uma ideia de tragédia que é, antes de mais, uma estética do prazer trágico do sofrimento inevitável do homem e, por isso, a acção trágica mostra-nos uma forma de transcendermos essa inevitabilidade (Benvenho, 2008; Nietzsche, 2004; Williams, 2006). Adiante retomaremos a problemática do efeito trágico.

Ainda no que diz respeito à relação entre o sofrimento e a tragédia, Kaufmann (1992) propõe uma definição de tragédia que assenta precisamente no tema do sofrimento:

---

<sup>36</sup> Schopenhauer considera que perdemos-nos ante a contemplação do objecto, ou seja, por momentos esquecemo-nos da nossa individualidade, da nossa vontade e continuamos a existir como sujeito puro. Nesse momento transcendemos a ansiedade que caracteriza a nossa consciência comum e a nossa vontade, ou seja, tornamo-nos sujeito puro, sem dor (Young, 2013: 156).



A tragédia é (1) uma forma de literatura que (2) apresenta uma acção simbólica representada por actores e que (3) traz para o centro um imenso sofrimento humano, (4) de tal forma que nos recorda as nossas próprias esquecidas e reprimidas dores, bem como as dos nossos familiares e de toda a humanidade, (5) deixando-nos com a sensação (a) de que o sofrimento é universal – e não um mero acaso na nossa experiência, (b) de que a coragem e a firmeza no sofrimento e a nobreza na aflição são algo admirável – e não ridículo – e geralmente também (c) que os destinos mais funestos do que o nosso podem ser vividos com exaltação. (6) Quanto à duração, as representações oscilam entre um pouco menos de duas horas e aproximadamente quatro, e a experiência possui grande intensidade. (Kaufmann, 1992: 85) <sup>37</sup>

Serra (2006: 63) critica a definição de tragédia proposta por Kaufmann pela forma vaga como aborda o tema do sofrimento (quando este é o pilar da própria definição) e pela superficialidade da ideia de destino (“destinos mais funestos do que o nosso”), que está na total dependência do sofrimento. Para além destas várias propostas que realçam o tema do sofrimento na tragédia, também a relação entre a tragédia e a história enfatiza a temática do sofrimento quando, por exemplo, o termo “tragédia” é aplicado a um facto histórico, ou seja, quando falamos em “catástrofe” (Serra, 2006: 36).

No que diz respeito à ideia que aqui propomos sobre a linguagem do silêncio trágico, vamos partir da leitura de Nabais (1997) sobre *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche (2004). Segundo Nabais, Nietzsche sinaliza uma grande transformação da nossa experiência da cena trágica e aponta o silêncio como o detonador dessa mudança. Falamos pois, de um silêncio que vai para além do desaparecimento da palavra pela mudez do herói ante a catástrofe ou pelo “dizer branco do coro no ritual do luto” (Nabais, 1997: 9) e que diz respeito à música. Dito de outro modo, o soçobro das composições musicais dos três tragediógrafos (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes) converte a cena trágica actual em mudez, uma vez que as palavras e as vozes dos heróis trágicos são inscritas e delineadas sobre um fundo que se caracteriza pela ausência de harmonias, ritmos, dissonâncias (*ibid.*: 10). Para Nabais, o que se pretende fazer ouvir em *A Origem da Tragédia* é precisamente o silêncio, perspectiva essa, que apenas vem corroborar a afirmação de Rosenzweig (*apud* Nabais, 1997: 9): “O herói só tem uma linguagem que lhe corresponda adequadamente: o silêncio. Assim é desde o início. O trágico produziu para si a forma artística do drama exactamente para poder representar o silêncio.” Também do ponto de vista de Poole

---

<sup>37</sup> Tradução de José Pedro Serra (2006: 62).

(2005), o mais importante da tragédia são os silêncios: eles intersectam as questões mais difíceis levantadas por pessoas que se encontram em sofrimento (Poole, 2005: 82). O autor chama a atenção para a importância do acto de silenciar e de ser silenciado, para a rejeição em falar. Aliás, face à dor, o estado de silêncio pode ser de tal forma trágico que é uma enorme dificuldade encontrar as palavras certas para quebrá-lo (*ibid.*). Alguns silêncios parecem mais naturais que outros, contudo, segundo o autor, é a inevitabilidade dos silêncios que é questionada pela tragédia (*ibid.*: 83).

Face à implacabilidade do silêncio trágico, somos conduzidos a levantar as seguintes questões: quem ousa quebrar o silêncio e *como* é que esse silêncio é quebrado? As palavras não podem ser simples e leves. Que palavras? Como e porquê dizê-las? Não podem ser simplesmente pronunciadas ou balbuciadas. Mais vale não serem ditas. Face ao silêncio trágico, as palavras têm uma ausência de sentido pois pretendem ser um desvio a um silêncio que incomoda. Então como podemos analisar o desvio do silêncio entre as tragédias antigas e as contemporâneas? Conseguimos observar facilmente que os silêncios das tragédias antigas são quebrados *pelo* e *em* verso, enquanto os silêncios das tragédias modernas são quebradas *pela* e *em* prosa. Mas nem o verso, por estar associado a um estilo ‘nobre’, quebra o silêncio trágico com mais nobreza ou dignidade. Não há nobreza ou elevação nessa ruptura. Segundo Poole (2005: 83), “quebrar o silêncio” é a forma moderna de vários artistas pensarem sobre a tragédia. Eliot (*apud* Poole, 2005: 84) refere-se a um sofrimento tão profundo que mal chega a ser notado, ouvido. Também para Kierkegaard (2008: 75) “Quanto mais o desespero se impregna de reflexão menos é visível, ou menos fácil é de encontrar.” Ainda na perspectiva de Poole (2005: 90), a tragédia expressa uma verdade poderosa: o modo como as palavras falham em momentos críticos. Também podemos tentar perceber o grito de agonia que, segundo o autor, chega muitas vezes ao nível das bestas, dos animais (*ibid.*: 93). Falamos do som da agonia, aquele que não se expressa por palavras, mas por autênticos grunhidos, sussurros agonizados oriundos dessa sordidez profunda do sofrimento humano. A própria escala do som revela um agonizar que se projecta ou que se extingue. O som do animal ao qual o homem chega, encontra o seu lugar próprio na linha do verso (*ibid.*). O homem alcança a bestialidade, a animalidade através do próprio som que reproduz. Traduzir essa bestialidade para a linguagem escrita ou, antes, atribuir um lugar na linha do

verso a essa bestialidade é tentar traduzir em linguagem escrita o que não se consegue escrever de facto. Porém, esse lugar da besta na linha do verso é sua própria dignificação. A besta não contempla distinções sociais: ela é a mais democrática das formas humanas. Estamos a falar da bestialidade ou da animalidade do homem, com a qual se compraz o mais douto entre eles.

### **Pessimismo**

Estando a época grega clássica associada a um período de grande prosperidade e esplendor, como pode ser problematizado o aparecimento da arte trágica precisamente nesse período? Uma das hipóteses de resposta associa o aparecimento da tragédia a uma visão pessimista dos gregos, da qual subjaz um fascínio intelectual pelo horror, pela violência, pela indefinição da existência humana (Ribeiro, 2004: 12-13). O próprio Nietzsche propõe o pessimismo e a tragédia não como resultados de um declínio, uma falência dos instintos enfraquecidos, mas como uma vocação intelectual para esse declinar – talvez fruto de um enorme bem-estar, de uma sobreabundância. Esta contradição dos gregos - por um lado, a vitalidade, a alegria, o desejo de beleza (festas, novos cultos, etc.); por outro lado, a propensão dos gregos para a melancolia e dor - poderá justificar o “desejo do horrível”, a necessidade dos gregos em representar a crueldade e a fatalidade (Ribeiro, 2004: 12-13). Esta oposição levanta outras questões: (i) estando os gregos a vivenciar uma fase de esplendor, a necessidade de representar o trágico faz dos gregos um povo pessimista? (ii) ou, pelo contrário, estando os gregos a atravessar um período de aniquilação e de depravação, o interesse pela lógica e pela harmonia faz dos gregos um povo optimista? Mais do que tentarmos responder a estas questões interessa-nos, sobretudo, perceber a relação que se estabelece entre a tragédia e o pessimismo. Por outras palavras, procuramos apreender alguns pontos de conexão entre tragédia e pessimismo sem, contudo, ignorar alguns aspectos através dos quais se desconectam.

Um dos pontos de contacto entre a tragédia e o pessimismo pode ser detectado nos seus alicerces filosóficos: em ambos podemos observar a expressão do crescimento do homem e do seu declínio (Szeliski, 1964: 40). Adiante, teremos a oportunidade de verificar como o princípio de individualização na tragédia caminha paralelamente ao princípio de individualização no homem. No que diz respeito ao

pessimismo, a argúcia das propostas de Kant, Schopenhauer e Nietzsche reside na forma como vaticinam alguns dos grandes obstáculos do homem moderno, nomeadamente “o princípio da individualização” (Ribeiro, 2004: 12-13). No que diz respeito ao pessimismo de Nietzsche, o mérito da sua proposta deve-se, sobretudo, à antevisão de que quanto mais se assegura o “princípio de individualização” e a liberdade do homem, mais este se esvai em angústia e desespero (*ibid.*).

Para além de assim podermos melhor compreender o vínculo entre a tragédia e o pessimismo, detenhamo-nos na análise de Szeliski (1964) sobre as divergências das visões filosóficas entre a tragédia clássica e a tragédia moderna: na opinião do autor, o optimismo filosófico da tragédia clássica contrasta com o pessimismo filosófico da tragédia moderna, o que pode justificar, de certa forma, a ampla especulação em torno da inferioridade da tragédia moderna, e, sobre a qual, o autor aponta dois aspectos fundamentais (*ibid.*: 40): (i) a ausência de uma luta dramática; (ii) uma frágil atitude para o mal e para o pecado ou, por outras palavras, uma débil visão moral (*ibid.*). No que diz respeito à ausência de conflito da tragédia moderna (de Émile Zola a Theodore Dreiser, de Arthur Miller a Tennessee Williams, por exemplo) ou, por outras palavras, a ideia de que a luta pela vida é uma perda de tempo e de esforço resulta não só do crescimento do pessimismo, mas também de um maior conhecimento psicológico do homem e da sua vulnerabilidade biológica. Ora, o pessimismo, nomeadamente o pessimismo de Schopenhauer reside no fundamento de que o homem é dominado pela vontade e, como tal, é constantemente punido por ter vontade (Schopenhauer, 2008). Ao ser dominado pela vontade, o homem é conduzido inevitavelmente pela irracionalidade e pela falta de rumo, sendo uma ameaça permanente à paz (Szeliski, 1964: 42). Por isso, para Schopenhauer, a maneira mais adequada para viver requer a resignação pela vida e pela vontade de viver, ou um cessar da vontade como, por exemplo, através do suicídio (Schopenhauer, 2008; Szeliski, 1964: 41). Com base na visão pessimista de Schopenhauer sobre a falta de esperança e o sem-sentido da vida que conduz o homem à falta de vontade para continuar a lutar pela vida, à resignação e, em último caso, à morte, Szeliski (1964: 40) considera que a ausência de conflito na tragédia moderna manifesta-se justamente na falta de vontade dos heróis em lutar pela vida e, a existir vontade, esta reduz-se a motivos triviais. Para Szeliski a falta de vontade em lutar pela vida caminha paralelamente a uma vontade de morte, o que contraria a lógica do prazer trágico,

uma vez que este novo estereótipo de pessoa sem vontade de lutar - o covarde -, está afastado da nossa concepção de heroísmo, de coragem e de resistência (*ibid.*: 40-41). Acrescente-se ainda que a personagem pessimista respeita e admira tão pouco o que o rodeia e a ele próprio que chega mesmo a ser impossível uma identificação do espectador com a história destas personagens (*ibid.*: 43). Por tudo isto, o autor conclui que a tragédia clássica é mais optimista do que a tragédia moderna porque enquanto na tragédia clássica, os heróis representam a sua vontade em acção, na tragédia moderna, a vontade dos heróis traduz-se, sobretudo, pela não-acção<sup>38</sup>. Dito de outro modo, enquanto na tragédia grega, a acção do herói traduz-se pela luta, na tragédia moderna, a acção do herói reside na espera da morte (*ibid.*: 41).

No alinhamento destas ideias também Poole (2005) alega que as personagens da literatura moderna encontram-se em constante protesto com a sua própria mediocridade. São personagens que “querem ser trágicas”, pois anseiam não só por um movimento de subida e queda, mas também nelas gravita a avidez de histórias que confirmem às suas histórias pessoais a gravidade e a dignidade características das personagens trágicas de outrora (*ibid.*: 75). O autor refere-se a uma pseudo-tragédia moderna em que as personagens são conduzidas pela tentativa e repetição das provações heróicas sofridas por Antígona, Hamlet, Fausto, etc. (*ibid.*). Ainda segundo o autor, a tragédia moderna existe através de formas patológicas tais como nostalgia, compulsão à repetição, farsa (*ibid.*). Também para Szeliski, paralelamente ao pessimismo, as personagens modernas são conduzidas por aspectos psicológicos, dos quais nem as próprias personagens têm consciência (determinadas personagens são paranóicas, outras insensíveis, etc.) (*ibid.*: 42).

Como já foi referido, para além da ausência de uma luta dramática na tragédia grega, Szeliski sinaliza uma frágil atitude para o mal e para o pecado na tragédia moderna. Se, nas bases filosóficas da tragédia e do pessimismo podemos observar a expressão do crescimento e declínio do próprio homem, e se considerarmos que, na experiência da vida, o homem tem o seu fim último na morte, então o pessimismo afecta a visão trágica, nomeadamente na forma de o homem encarar a própria morte. Daí o longo debate sobre a capacidade do Cristianismo suportar (ou não) uma

---

<sup>38</sup> Campos (2014: L) chama a atenção para não se confundir *não-acção* e *inacção* “(...) enquanto não-acção significa renúncia à acção como valor, capaz de se sobrepor a considerações de ordem moral, inacção não passa de preguiça quer física quer intelectual e egoísmo assente no mais crasso materialismo.”

filosofia do trágico. Segundo Charles (2013) a modernidade assenta, sobretudo, na viragem da forma de se perceber o tempo, nesse cruzamento com a história e com o campo religioso, e que interfere na forma de perceber o próprio trágico. Essa viragem permite-nos distinguir dois mundos, o mundo antigo e o mundo cristão, que correspondem a duas formas particulares de encarar o tempo histórico, o circular e o linear, respectivamente. Enquanto no mundo Antigo, o tempo histórico é percebido de forma cíclica, ou seja, o trágico é ontologicamente inscrito na lógica da roda da fortuna; no mundo cristão, o tempo histórico é percebido de forma linear, ou seja, o presente é entendido como transitório e está subjogado à lógica da Queda original e do Juízo Final (*ibid.*: 15). Por isso, podemos questionar se o trágico é possível dentro da configuração cristã do mundo? Enquanto umas opiniões consideram que o trágico é superado pelo cristianismo como, por exemplo, Theodor Haecker (*apud* Lesky, 2006: 40); outras defendem que a redenção não anula as leis da natureza e as contingências da história como, por exemplo, Joseph Bernhart (*apud* Lesky, 2006: 40). Todavia, segundo Lesky (*ibid.*: 41) no mundo cristão, o sofrimento que resulta do conflito<sup>39</sup> trágico e que se estende até à destruição física pode alcançar, numa dimensão transcendente, não só o seu sentido, mas também a sua solução. Uma vez que o sofrimento pode encontrar um sentido e uma solução numa dimensão transcendente, acaba por legitimar a ideia de anti-tragicidade que está associada à tragédia moderna (a tragédia moderna é caracterizada como anticatártica e os seus heróis como anti-heróis, sobretudo, pela impossibilidade de nos identificarmos com eles).

Para Szeliski (1964: 43), o pessimismo retira o efeito trágico da tragédia moderna, uma vez que os heróis têm uma fraca atitude para o mal e para o pecado. A inexistência de Deus (Nietzsche é um dos principais responsáveis por decretar a morte de Deus) pela voz do pessimismo, faz com que o diabo e o pecado se tornem elementos obsoletos na tragédia moderna. A passagem do século XV para o século XVI marca uma mudança na forma de se observar a figura do diabo:

(...) deixa de temer-se uma figura exterior, como ainda aparece em Gil Vicente, um belzebu que saía das barcas ou dos bosques para tentar ou condenar o homem, mas passa a temer-se um demónio interior à consciência e ao coração do próprio homem. Há aqui, evidentemente, uma mudança de mentalidade, uma visão muito mais antropocêntrica, centrada no microcosmos humano, já não

---

<sup>39</sup> Como observámos anteriormente, para Lesky (2006), o conflito é a condição essencial da tragédia.

baseado nas dicotomias entre a terra e o céu, mas estudando como cada um de nós tem dentro de si um conflito entre as forças do bem e do mal, uma dualidade interior. Cada homem já por si é um microcosmos. (Monteiro, 2010: 159)

Esta mudança de mentalidade, ou antes, esta visão antropocêntrica “centrada no microcosmos humano, já não baseado nas dicotomias entre a terra e o céu” pode ser observada na tragédia moderna através da ausência de um confronto directo com o diabo como uma figura externa. Por outras palavras, em muitas das tragédias modernas, não há uma personagem antagónica com a qual se debate o herói. O antagonismo existe sobretudo dentro da própria personagem, na sua própria confusão psicológica. O pecado e o sofrimento estão de tal forma difundidos que já não se questiona o que é moralmente bom. O niilismo de O’Neill chega mesmo a considerar o mundo sem propósito e caótico ao ponto do diabo existir atrás da habilidade individual de o controlar (Szeliski, 1964: 45). Da mesma maneira que esta forma pessimista encara o homem como uma criança moralmente irresponsável, também remove os seus erros à dimensão trágica (*ibid.*). Segundo Szeliski, o prolongamento da miséria humana, protagonizado por pessoas comuns, não é compatível com a tragédia: enquanto os gregos encaram os diabos como descobertas e as tragédias são as dramatizações dessas mesmas descobertas; os romanos negam a existência do diabo; o pessimismo moderno com a sua precaução e obsessão pelo futuro vê o diabo em todo o lado (*ibid.*). Também no que diz respeito aos fantasmas, enquanto a tragédia antiga está povoada de fantasmas, esses fantasmas assumem indubitavelmente outros contornos ou outras formas na tragédia moderna (Poole, 2005: 33-37). Por isso, Freud propõe uma nova forma de pensarmos os nossos fantasmas enquanto “o retorno do reprimido”.

Depois de observarmos alguns pontos de contacto entre a tragédia e o pessimismo, interessa-nos por ora pontuar alguns pontos através dos quais se desconectam. Dito de outro modo, embora a tragédia esteja fortemente associada à tragicidade da condição humana e a uma visão pessimista e decadente do mundo, tal não é uma condição da própria tragédia, na medida em que esta pode dar origem a uma visão profundamente optimista (Van Groningen, 1957; Poole, 2005; Serra, 2006). Para Lesky (2006: 27) a própria palavra *tragédia* indica algo que ultrapassa os limites do normal e, uma vez que extravasa e que transgride a noção de normalidade, inaugura um desvio possível, não necessariamente pessimista como muitas teorias

fazem crer. Por isso, Serra (2006: 45) questiona: “Deve o desastre trágico servir de fundamento a todos os pessimismos, ou a queda do protagonista revela uma ordem superior e transcendente que transfigura a derrota e o absurdo indicando um horizonte de inteligibilidade e de plenitude?” (*ibid.*)

A resposta de Serra é clara: o momento da tragédia é solar. No terror que sobre ele cai, na escuridão, o homem lança-se para uma ordem possível. É o contrário da catástrofe, é crise, mas no terror palpita um coração que sente, um pensamento que pensa, uma mão que age – e confiança na linguagem que o faz. Não há absurdo. Mesmo a solidão é de quem vai mais longe na condição humana. (Monteiro, 2010: 353-354)

Por isso, ainda segundo Serra, a tragédia grega é já o

sinal de um esforço para afirmar a autonomia do gesto humano perante os deuses e o destino, gesto nascido de um inquietante ser – o homem – que não se aceita escravo dos deuses e do destino e, simultaneamente, se entende por eles de algum modo determinado. (Serra, 2010: 17)

Daqui reside a certeza de que na desordem, no caos, na escuridão, o homem precipita-se muitas vezes para uma “ordem possível” (Monteiro, 2010: 353) e que, de facto, os desastres trágicos não servem o fundamento de todos os pessimismos. Por isso, Ricoeur (2013) questiona como é que a tragédia se pode libertar do trágico, ou antes, do seu fim trágico? Enquanto em Ésquilo, o fim trágico não corresponde necessariamente à libertação real para o herói; em Sófocles, nomeadamente a tragédia de *Antígona* consegue perceber uma saída do trágico, ou seja, a possibilidade de existência de um fim não trágico (*ibid.*: 245-246). Dito de outro modo “(...) na visão trágica, a salvação não está fora do trágico, mas no seu interior” (*ibid.*: 246).

### **Trágico Contemporâneo**

Chegados a este ponto, vamos procurar perceber como é que podemos pensar o trágico contemporâneo. Por exemplo, Serra (2006: 19-22) aponta três aspectos



fundamentais, em torno dos quais se pode pensar o trágico contemporâneo<sup>40</sup>: a “morte de Deus”, a relação entre o indivíduo e a vida política, e a queda dos humanismos.

Em relação à “morte de Deus” (Nietzsche, 1984), e, uma vez que extravasa as questões do individual e da fé, atinge as dimensões do histórico e do cultural, acabando por assinalar inevitavelmente o destino colectivo ocidental (Serra, 2006: 20). Com esta morte, herdamos a responsabilidade dos nossos próprios actos, assumimos incontornavelmente uma nova definição de culpa (que se desvia da antiga culpa hereditária oriunda dos gregos) e angustiamo-nos num sentimento ainda mais profundo: o de nos sentirmos sós no mundo. Desta forma, podemos falar de novas formas de entender o sagrado e o profano<sup>41</sup> que resultam da evolução de um discurso cujo conteúdo

(...) já não é religioso, mas político, sociológico e psicológico. O próprio sagrado sobreviveu e mesmo o homem, que se teria encarado de facto no século XIX como sucessor de Deus, não ocupou o seu lugar. Basta ver como é tratado, manipulado e martirizado, para realmente nos convenceremos de que a humanidade não foi divinizada. Neste naufrágio generalizado dos próprios valores, não resta mais do que um sagrado irredutível: o eu. (Minois, 2004: 730)

Todavia, para este legado que se rebate num futuro incerto, contribuem não apenas a “morte de Deus”, mas também, os acontecimentos políticos do século passado, que assombraram e marcaram o passado recente pelas duas guerras mundiais mas, sobretudo, pela experiência dos campos de extermínio, nos quais o homem

---

<sup>40</sup> Estes aspectos são traduzidos por Serra também como “crise metafísico-religiosa”, “crise política” e “busca da identidade humana”. Contudo, o autor aponta outras questões da cultura contemporânea que permitem uma reflexão sobre o trágico, entre elas as que se relacionam com: a técnica, o urbanismo e os novos contornos da vida citadina, a engenharia genética, a ecologia (Serra, 2006: 22).

<sup>41</sup> Para percebermos estas novas maneiras de entender o sagrado e o profano centrar-nos-emos na hipótese que defende uma origem, na qual não existia qualquer distinção entre o sagrado e o profano ou até mesmo entre o natural e o sobrenatural, na medida em que o ser vivia no sagrado, um sagrado vivido, ou seja, não conceptualizado (Minois, 2004: 26). Após esta fase *a-religiosa* e no momento em que surgiram a razão e a consciência de si, iniciou-se a oposição entre “(...) o eu e o mundo, o profano e o sagrado, o mito pensado e o mito vivido” (*ibid.*: 27). De uma atitude mítica passamos para duas atitudes opostas, mas complementares: a atitude religiosa e a atitude mágica-supersticiosa carregadas de crença e de ateísmo, simultaneamente (*ibid.*). Relativamente à atitude religiosa, esta passa a dizer respeito à conceptualização do mito (o mito que já não é vivido, mas representado, pensado) e passa a ser uma realidade autónoma, “(...) um objecto simbólico, motivo de um discurso, organizado numa literatura sagrada” (*ibid.*). A distinção entre o profano e o sagrado *foi e é* o grande fundamento da atitude religiosa, mas também o grande motivo da descrença religiosa e do ateísmo. Porque segundo Minois, a partir do momento em que o mito já não é vivido e se torna objecto de fé, fica sujeito a ser rejeitado ou, por outras palavras, o mito pode ser simultaneamente objecto de crença e de atracção, mas também de descrença e de repulsa (*ibid.*: 28).

comum, ao executar o seu dever e o seu trabalho, integrado no aparelho do Estado, contribui para que se fragilize a confiança no progresso e na razão (Serra, 2006: 20). Por isso, em *Prisms*, Adorno (1967: 34) declara a impossibilidade de escrever poesia depois de Auschwitz “Escrever poesia depois de Auschwitz é bárbaro”.

Com a saída dos regimes totalitários e com a entrada na democracia, o indivíduo distancia-se da vida política e deixa-se contaminar pela publicidade, pela democracia do consumo (Serra, 2006: 20; Lipovetsky, 1988). Segundo Lipovetsky (1988), o consumo e o hedonismo resolveram, de certa forma, a radicalidade dos conflitos de classe, mas provocaram uma crise subjectiva. A Europa não está dilacerada por lutas sociais ou políticas violentas (apesar da crise económica e de dezenas de milhões de desempregados), mas por uma profunda indiferença que a caracteriza: “A indiferença pura não significa a indiferença pela democracia, significa desafeção emocional dos grandes referentes ideológicos, apatia nas consultas eleitorais, banalização espectacular do político, a transformação em ‘ambiência’ da política, mas tudo isto na arena própria da democracia” (*ibid.*: 121).

Quanto à queda dos humanismos, esta diz respeito às inúmeras descentralizações do humano ou às várias cisões sofridas na sua identidade: a revolução copernicana destitui o homem da sua centralidade; Darwin (s/d) reduz o homem a um elo do processo evolutivo dos seres vivos e abala a estrutura soberana que o homem ergue entre eles; a psicanálise escrutina a intimidade do “eu”, pondo em causa o seu carácter regulador e de ordenação (afirma a existência uma energia pulsional no homem que escapa ao seu domínio; estabelece a origem e a natureza inconsciente dos processos psíquicos como estranhos ao “eu”) (Serra, 2006: 21). Segundo Serra, a luta que procura sustentar a humanidade do humano deixa antever a angústia, a incerteza da sua fundamentação que o ergue (*ibid.*: 22).

Para uma maior compreensão sobre o trágico contemporâneo concorrem, sobretudo, os valiosos contributos de Lipovetsky (1988) e de Maffesoli (2004). Lipovetsky estabelece uma distinção entre as sociedades modernas e pós-modernas, no sentido de extrair alguns aspectos que podem, de certa forma, caracterizar o indivíduo pós-moderno; Maffesoli faz uma reflexão sobre o trágico, ou antes, sobre o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, concluindo que a cultura do prazer avança em paralelo com o sentido trágico do destino.

No que diz respeito à proposta de Lipovetsky, o autor aponta os anos 60 como o palco da última manifestação do modernismo e o aparecimento do pós-modernismo: a primeira caracteriza-se pela revolução, pelo escândalo, pela esperança futurista; a segunda caracteriza-se pela democratização do Consumo (bens e serviços), pelo alargamento do individualismo, pela necessidade de autonomia e particularização dos indivíduos e dos grupos (movimentos neofeministas, libertação das sexualidade), na procura de uma identidade própria. Para o autor, na sociedade pós-moderna democrática e individualista: o psicológico prevalece sobre o ideológico; a comunicação sobre a politização; a diversidade sobre a homogeneidade; o permissivo sobre o coercivo (Lipovetsky, 1988: 40-43). Na perspectiva de Lipovetsky, as perturbações psíquicas do século XIX (histerias, fobias, obsessões, etc.) deram lugar às perturbações narcísicas (sentimento do vazio interior e do absurdo de vida, incapacidade de sentir as coisas e os seres, vazio emotivo, etc.). O indivíduo pós-moderno “(...) não é nem o decadente pessimista de Nietzsche nem o trabalhador oprimido de Marx, assemelha-se mais ao telespectador que experimenta ‘para ver’, um a um, todos os programas da noite (...)” (*ibid.*: 40). O indivíduo pós-moderno posiciona-se entre dois contrários “(...) um trabalho obrigatório, repetitivo, monótono, opondo-se a um desejo ilimitado de auto-realização, de liberdade e ócio: é sempre a coabitação dos contrários, a desestabilização, a desunificação da existência o que nos caracteriza.” (*ibid.*: 118). Por um lado, a diminuição vertiginosa da taxa de suicídios é um indicador da enorme vontade de viver do indivíduo pós-moderno; por outro lado, este indivíduo pós-moderno deixa evadir a sua enorme vulnerabilidade, pois encontra-se obcecado pela busca de si mesmo (*ibid.*: 45). Obcecado apenas por si mesmo, Narciso é um obstáculo ante os discursos de mobilização de massas.

Sob o ponto de vista de Maffesoli (2004), na sociedade pós-moderna, a maioria dos jovens não se revê nas acções políticas ou na realização profissional. São adeptos do presente, no qual é a moda que impera, na medida em que responde rapidamente às necessidades do “aqui e agora”. Por isso, a perseguição do supérfluo, a importância que se atribui ao *carpe diem*, assim como o culto do corpo, entre outros, são apontados por Maffesoli como expressões da consciência trágica (*ibid.*: 135). Não significa com isto que as paixões, os ideais e os entusiasmos tenham sido abolidos nas sociedades pós-modernas. A cultura do prazer, o sentido do trágico, a confrontação com o destino, entre outros, constitui a causa e o efeito de uma ética do momento, na

medida em que dá-se primazia às experiências vividas a seu bel-prazer, mas que se esgotam no seu próprio acto, não apontando na direcção de uma previsibilidade futura. O autor considera que este é um resultado da ‘necessidade’ no seu sentido filosófico, uma vez que são criados heróis capazes de comprometer as suas vidas por uma causa idealista e fútil, simultaneamente. Este comprometimento pode corresponder não apenas à esfera da imaginação e do simulacro, mas também, à esfera do real. A necessidade de afirmação da vida é de tal forma multiforme que pode englobar a própria morte (*ibid.*: 136). Neste sentido, a par do fenómeno do retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, caminha um outro fenómeno que se prende a uma espécie de vontade do indivíduo relativamente a uma participação mágica no que é estrangeiro e estranho, como que uma vontade do indivíduo em transcender a singularidade do individual e de atingir uma forma de plenitude (próxima da esfera do sagrado), distante da funcionalidade económica e política (*ibid.*: 142-143). Daqui pode ser apreendida uma inesgotável problemática relacional entre a subjectividade individual (ou ‘força vital’ individual) e a sua existência na sociedade ou, mais precisamente, as ‘circunstâncias externas’ (muitas vezes relacionadas com a temática do destino). Destarte, o foco das várias tragédias assenta, sobretudo, no confronto entre a personagem e as necessidades com as quais ela se debate (*ibid.*: 142). Daí a enorme importância que o autor atribui à ‘necessidade’ no âmbito da cultura antiga: mais do que o carácter particular do indivíduo é a ‘necessidade’ que é expressa de diversas maneiras pelas tragédias ou, por outras palavras, é o destino que conduz a acção, independentemente da vontade do sujeito. Assim, deparamo-nos com uma forma de predestinação (*ibid.*: 139). Maffesoli reconhece que o retorno do sentido do destino nega a fundamentação filosófica do modernismo Ocidental, no que diz respeito à livre vontade. Na sua opinião, a afirmação e a reafirmação dos sistemas cíclicos também anulam a livre vontade ou tornam-na vazia (*ibid.*). Por isso, a concepção do destino nas sociedades pós-modernas revela-se através de uma procura de uma vida com qualidade, de uma preocupação com o presente, de uma sensibilidade ecológica, etc. (*ibid.*: 146).

Na opinião de Charles (2013: 16) a profunda desacreditação dos indivíduos no passado e no futuro abre caminho para que o presente seja vivido como base referencial do indivíduo democrático “Nós já não vivemos o tempo das grandes tragédias colectivas sangrentas, mas o trágico vive-se, agora, no plano singular, a

dificuldade de viver aumenta, o futuro nunca pareceu tão ameaçador.” (*ibid.*: 45). Não se pretende dizer que as tragédias antigas ou que o trágico das tragédias antigas não se desenrola na esfera privada, porém, a moral antiga, sendo mais unificada e mais massificada, constitui também uma estrutura mais sólida face à qual as tragédias dos heróis surgem como exemplos únicos. A moral actual, tão fragmentária como se apresenta, rebate o trágico para uma dimensão privada.

A visão pessimista do mundo está, muitas vezes, associada a uma visão de futuro sem saídas, esperanças ou ilusões ou, por outras palavras, um futuro desprovido de sentido e força suficiente que consiga influenciar ou afectar o presente. Sem força de afectação no presente, esse futuro *sem* sentido rebate, muitas vezes, o homem para o abandono de si. Por isso, a visão pessimista do mundo intersecta incontornavelmente os temas da decadência, do desencanto, da desilusão.

## 1. 2. Naturezas “Repetitiva” e “Presente” da Tragédia

Enquanto espectadores da tragédia, somos inevitavelmente, recordados de todos os nossos medos e tormentos: somos atormentados pela fragilidade da nossa condição humana, pela possibilidade do Outro se apropriar indevidamente da ‘carne’ que consideramos, ilusoriamente, ‘propriedade’ nossa, pela condição que nos coloca ao dispor gratuito do trágico. Neste sentido, a tragédia faz-nos reflectir neste jogo ininterrupto entre o homem e o mundo ou, dito de outro modo, embora estejamos longe da selvajaria de épocas anteriores, a perversidade e a crueldade continuam a dirigir o carácter do homem e, por isso, ainda não nos libertámos do entretenimento do sangue (Bataille, 1988).

Desta feita, o subcapítulo que agora iniciamos pretende aprofundar a natureza “repetitiva” e “presente” da tragédia a partir da qual procuramos: inferir sobre os caracteres intemporal e universal da tragédia, nomeadamente da tragédia grega; perscrutar algumas linhas de pensamento que fundamentam a teoria do efeito trágico; aprofundar alguns conceitos desenvolvidos pelo campo da psicanálise, especificamente os conceitos de “trauma” e de “fantasia”; e, finalmente, explorar a dimensão política da tragédia grega.

### Intemporalidade e Universalidade da Tragédia Grega

Surge no cerne de alguns debates atuais, a problemática do “retorno do trágico”, para os quais contribui o pensamento de vários autores: Eliade (2004)<sup>42</sup> aprofunda o mito do eterno retorno; Maffesoli (2004)<sup>43</sup> refere-se não só ao retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, como também determina que, o que verdadeiramente distingue a pós-modernidade é o retorno da antiguidade, do arcaico.

---

<sup>42</sup> Partindo da sua visão cosmogónica sobre o mito, Eliade (2004) distingue a civilização arcaica e a civilização moderna: à primeira faz corresponder o tempo que se regenera periodicamente e à segunda, o tempo histórico “A mais importante diferença entre o homem das sociedades arcaicas e tradicionais, e o homem das sociedades modernas, com a sua forte marca de judeu-cristianismo, encontra-se no facto de o primeiro sentir-se indissolivelmente vinculado com o Cosmo e os ritos cósmicos, enquanto o segundo insiste em vincular-se apenas com a História” (*ibid.*: 11). Na perspectiva do autor, a vida dos homens arcaicos representa uma constante repetição dos gestos primordiais, enquanto a vida dos homens modernos representa uma progressão linear, cuja história progride até se completar.

<sup>43</sup> Procedendo de uma análise sobre o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas, Maffesoli (2004) conclui que o trágico ressurgue sob uma multiplicidade de facies (música, vestuário, filmes, etc.), através das quais somos confrontados com o retorno duma espécie de fenómeno, no qual, tudo parece seguir o seu percurso misteriosamente, não permitindo qualquer possibilidade de intervenção. Daqui ressalta a ideia de uma espécie de aceitação relativamente à fatalidade, à reposição da história, a um destino que segue o seu caminho (*ibid.*: 135).

No nosso entender o “retorno do trágico” ou a ininterrupta recorrência ao material trágico (pelas mais diversas formas: literárias, artísticas, etc.) apreende-se, sobretudo, através dessa vontade do homem em tentar agarrar o núcleo de um trágico que não se deixa aguilhoar. Contando ainda que essa constante necessidade do homem em recordar o trágico (em que as manifestações artísticas são apenas um exemplo) expressa, no seu íntimo, esse sentimento irreconciliável que sentimos por ele. Contudo, apesar das inúmeras e multiformes manifestações do trágico, a tragédia grega continua a ser o lugar privilegiado das expressões do trágico e da visão trágica da existência, o que justifica em parte, a propensão do homem para a adaptação ou, para recorrer ao termo de Ricoeur (2013: 39), a “recriação” da tragédia ao longo dos séculos não só na cultura ocidental, mas um pouco por todo o mundo<sup>44</sup> (desde já, pontuamos o perigo em outorgarmos um carácter universal à tragédia, uma vez que as manifestações literárias-dramáticas não são transversais a todas as culturas). Daqui podemos haurir uma espécie de ligação entre o tempo e as culturas que, de certa forma intersectaram, ou ainda intersectam, o género trágico.

Assim, se considerarmos a proposta de Eliade sobre as duas formas distintas de perceber o tempo - a percepção cíclica do tempo (do mundo antigo) e a percepção linear do tempo (do mundo cristão) (Eliade, 2004)<sup>45</sup> - enquanto a percepção cíclica do tempo inscreve o trágico na roda da fortuna, a percepção linear inscreve o trágico na ordem cronológica do tempo e da narrativa histórica. No nosso entender, a relação que se estabelece entre a tragédia grega e o tempo também pode ser entendida

---

<sup>44</sup> Todavia, apesar de diferentes épocas e diferentes países elaborarem interpretações distintas das tragédias, é nas obras gregas que o espírito grego subjaz mais incólume (Romilly, 2013).

<sup>45</sup> Também Eliade (2004) distingue dois mundos e duas formas de perceber o tempo: ao mundo arcaico faz corresponder a percepção cíclica do tempo e ao mundo moderno, a percepção linear do tempo. Ao debruçar-se sobre o estudo do mito, Eliade distingue a civilização arcaica e a civilização moderna, às quais associa o mito e a história, respectivamente “A mais importante diferença entre o homem das sociedades arcaicas e tradicionais, e o homem das sociedades modernas, com a sua forte marca de judaico-cristianismo, encontra-se no facto de o primeiro sentir-se indissoluvelmente vinculado com o Cosmo e os ritos cósmicos, enquanto o segundo insiste em vincular-se apenas com a História.” (Eliade, 2004: 11). Assim, o entendimento de Eliade sobre a mitologia resulta de um enorme contraste entre a visão ocidental do tempo “histórico” (corresponde ao tempo finito, ao fragmento, também cíclico entre duas eternidades atemporais) e a visão cíclica do tempo (corresponde ao tempo que se regenera periodicamente) que se encontra, sobretudo, nas religiões arcaicas (*ibid.*: 101). Obviamente que, para o homem das sociedades arcaicas, o Cosmo também tem uma história – a história dos deuses ou a história do trabalho de organização dos seres sobrenaturais ou heróis míticos -, contudo, é uma “história sagrada”, preservada e transmitida através dos mitos. Todavia, chama-se a atenção para algumas críticas às propostas de Eliade, não apenas por romancear o “primitivo”, mas também pela enorme importância que dá ao contraste entre a civilização “histórica” ocidental e outras civilizações mais “míticas”. Francisca Cho (*apud* Lyden, 2003: 66) salienta o facto de a “mitologia” chinesa não pactuar com a dicotomia entre o tempo histórico e o tempo mítico, proposta por Eliade.

com base nessas noções de circularidade e linearidade. Se, por um lado, podemos priorizar a natureza intemporal e transhistórica da tragédia grega e que está directamente relacionada com a universalização das peças e com o argumento de Aristóteles que associa a tragédia grega aos aspectos universais da condição humana (Aristóteles, 2008; Goldhill, 2000, 2008; Hall, 1997: 94; Kraus et al. (eds), 2007; Michelakis, 2013: 171); por outro lado, podemos privilegiar o “momento” trágico como um aspecto essencial da tragédia, permitindo que a tragédia grega seja analisada como um produto ou vestígio histórico, cultural e político de um determinado ponto específico no tempo (Hall, 1997: 94; Michelakis, 2013: 171). Dito de outro modo, a natureza da tragédia grega contempla simultaneamente uma transcendência do tempo ou, tendo em conta o entendimento da passagem do tempo, a sua posição temporal específica no decurso da história (Michelakis, 2013: 171). Por isso, Michelakis (*ibid.*: 177) conclui que “Como Medeia, a tragédia grega continuará a retornar, não fora do tempo, como repetição infinita de uma forma de arte com uma identidade fixa, mas na história, como algo que pode e vai tomar forma cada vez que as circunstâncias o exigem.”

Se nos detivermos mais detalhadamente sobre o carácter universal da tragédia grega, este pode ser subtraído, numa primeira instância, a partir do pressuposto que nos permite pronunciar sobre um género literário-dramático, para o qual concorrem várias obras individuais (Ésquilo, Sófocles e Eurípedes). Todavia, a universalidade deste género não pode ser vista de forma literal, uma vez que existem culturas cujas manifestações literárias e representações dramáticas não intersectam (ou intersectaram) a tragédia, embora possam apresentar algumas afinidades com a “cosmovisão trágica” (Serra, 20006: 66) ou com a “consciência trágica” (Ricoeur, 2013). Por exemplo, os temas da violência, do sofrimento, das catástrofes naturais, etc., são familiares à arte Oriental, assim como, os temas da ferocidade e dos cerimoniais fúnebres são um recurso constante no teatro Japonês; contudo, a representação do sofrimento pessoal e do heroísmo é muito distinta na tradição Ocidental (Steiner, 1961: 3). Algumas reflexões sobre a tragédia determinam o seu carácter universal a partir da comparação entre este e outros géneros. Hegel (1964) compara os heróis da poesia épica e os heróis da poesia trágica: enquanto os primeiros se caracterizam por uma grande variedade de traços de personalidade, os segundos



guiam-se por um carácter específico dominado por um único poder<sup>46</sup>. Na relação que Eco (1986: 260) estabelece entre a tragédia e o género cómico, o autor conclui que a tragédia é muito mais universal do que o cómico, porque, ao contrário do cómico, a tragédia começa por exhibir as regras que seriam expectadas e que foram contrariadas. Eco (1986: 262) dá como exemplo o coro da tragédia grega: “(...) a função do coro é precisamente a de nos explicar a cada passo qual era a Lei: só assim se compreende a sua violação e as suas fatais consequências.”

Outro parâmetro fundamental a ter em consideração relativamente à universalidade da tragédia é o que está relacionado com o *humanismo* da tragédia permeado, sobretudo, pelo argumento de Aristóteles que defende a estreita relação entre a tragédia e os aspectos da condição humana, permitindo que a tragédia se situe num plano mais próximo da filosofia do que da história (Aristóteles, 2008). Por isso, Romilly afirma que a tragédia grega expõe “(...) na linguagem directamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem” (Romilly, 2013: 7). Acrescente-se ainda o facto de a tragédia não se coadunar com remédios temporais, ou seja, a tragédia não se dedica aos dilemas seculares que podem ser resolvidos através do progresso ou da inovação racional, mas antes, aos elementos de desumanidade e destruição num mundo em constante deriva (Steiner, 1961: 291).

Outro aspecto a ter em conta relativamente a esta ideia do retorno cíclico, de um movimento cíclico ou de uma “circularidade” (Ricoeur, 2013: 305) das coisas que, de certa forma, apoia as essências intemporais e universais da tragédia e do trágico, pode ser observado no que Jung classifica de “arquétipos fundadores”<sup>47</sup>. Também as “figuras arquétipas” ou “arquétipos fundadores” subentendem um tempo mítico ou um tempo indeterminado dos nossos mitos e lendas, uma vez que nos advertem para uma noção cíclica do tempo (Maffesoli, 2004: 143-144). Por isso, Édipo, Electra, Clitemnestra, entre outros, são figuras intemporais...mas não só. São

---

<sup>46</sup> Hegel recorre à metáfora da “escultura” quando se refere aos heróis trágicos, uma vez que, antes do século XX, a escultura fixa normalmente uma única emoção e porque a escultura é imune à mudança (Hegel, 1964; Young, 2013: 116).

<sup>47</sup> Com base nas teorias de Freud, Jung alarga a tese de que os mitos são sonhos colectivos através da teoria dos “arquétipos” do inconsciente colectivo (Burkert, 2001: 36). Se Freud acredita na emersão dos aspectos individuais reprimidos através do inconsciente individual (ex.: sonhos), Jung acredita que muitos dos símbolos manifestados no inconsciente não resultam apenas da história individual, mas sim da existência da “inconsciência colectiva” intrínseca em todas as culturas e em todos os indivíduos como algo que faz parte da própria natureza humana (Lyden, 2003: 59). Como tal, Jung defende que os arquétipos – personagens, energias – repetem-se sistematicamente e simultaneamente nos sonhos das pessoas e nos mitos de diferentes culturas (Vogler, 1998: 10).

também figuras universais. Se, por um lado, observamos a repetição ou rearticulação de aspectos ou caracteres antropológicamente enraizados nos heróis actuais; por outro lado, a nossa identificação com esses enraizamentos convoca-nos para uma esfera colectiva que transcende a nossa esfera individual e que nos dá a sensação de fazer parte de uma entidade muito mais vasta do que o nosso eu (*ibid.*: 144). Dito de outro modo, o universal do trágico e da tragédia prende-se ao facto de determinados crimes, reconhecimentos, etc., não serem considerados melodramas, mas trágicos. Para que sejam considerados trágicos, eles distanciam-se da esfera íntima e individual e alcançam uma esfera colectiva e uma dimensão universal que pode ser a de todos nós. A tragédia fala do homem universal. Neste sentido, ainda no seguimento do legado aristotélico, Mullens (1938: 152) conclui que a grandeza da expressão artística do princípio universal da tragédia e, mais especificamente, do herói trágico incide, não apenas na sua individualidade mas, sobretudo, no facto de ele ser, antes de mais, uma pessoa como qualquer um de nós ou, por outras palavras, o herói trágico é “grande” pois contém toda a humanidade, mas também toda a oposição a esse princípio universal.

Assim, durante o século XX verifica-se uma forte tendência para o uso do mito grego como reflexo das tensões e das crises da própria realidade. A psicanálise freudiana é absolutamente decisiva na implementação desta fórmula, que visa entender os antigos gregos como “nossos contemporâneos”. Para além da figura de Antígona, ressurgem também a figura de Édipo, cuja cegueira<sup>48</sup> torna-se símbolo da cegueira do homem moderno, sobretudo, por causa da angústia e incapacidade em compreender a sua própria situação no mundo. Tal como Édipo, o homem moderno perambula sem destino (ou, quanto muito, para cumprir o seu destino) e como estrangeiro no mundo<sup>49</sup>, que nunca chega a ser hóspede “Nem em Tebas nem em Corinto, nem na Grécia antiga nem na Itália moderna. Mas é ele que escolhe ser sempre, em palavras de Derrida, o estrangeiro absoluto, o que morre fora do espaço da *polis*, sem topos determinável” (Cardoso, 2005: 179). Note-se também que é precisamente por meio da tragédia de Édipo, que Freud desenvolve a sua teoria sobre o

---

<sup>48</sup> A “cegueira” (*Ate*) é um tema amplamente abordado nos escritos homéricos e na tragédia grega (Ricoeur, 2013: 105).

<sup>49</sup> Segundo Cardoso (2005: 179), Édipo é um estrangeiro na terra onde nasce e onde morre - Édipo morre em terra estrangeira, em *Édipo* de Sófocles.

“complexo de Édipo”<sup>50</sup> (de perspectiva evolucionista e que se apoia no legado darwinista da horda selvagem) e inaugura a discussão sobre a universalidade deste complexo<sup>51</sup> (Plon, Roudinesco, 2000: 378). São vários os autores que põem em dúvida a universalidade do complexo de Édipo. Por exemplo, Jung, Adler e Rank não reconhecem a importância que Freud atribui ao mito de Édipo e cada um deles propõe um substituto: o inconsciente colectivo, o complexo de inferioridade, o traumatismo do nascimento, respectivamente (Moreau, Mousseau, 1984: 166). Malinowski e, mais tarde, os culturalistas, defendem que cada sociedade segrega os seus complexos inconscientes particulares (*ibid.*). Vernant (1988: 85-112) e Anzieu (1966: 675-715) mostram-se descrentes quando questionam como é que o Édipo do mito pode ter desenvolvido o complexo em relação aos próprios pais, tendo em conta que estes se mantiveram desconhecidos da criança. Segundo Vernant (1988: 85-112) e Anzieu (1966: 675-715), por não conhecer os factos, Édipo, ao casar e gerar filhos, revela um comportamento sexual normal e maduro (Burkert, 2001: 34).

Jung estende o “complexo de Édipo” freudiano à forma assumida na rapariga, designado “complexo de Electra”. Na mitologia grega, Electra mata a mãe, Clitemnestra, para vingar o pai, Agamémnon, assassinado pela esposa. O mito de Electra parece simétrico ao mito de Édipo, pois apresenta uma filha com uma enorme ligação ao pai, capaz de matar a mãe. Todavia, tal como o “complexo de Édipo”, também o “complexo de Electra” gera alguma discordância. Até 1925, Freud fala sobre a sexualidade infantil e exemplifica com os seus dados relativos ao género masculino e conclui que tais conclusões estendem-se ao género feminino. Porém, no artigo “Algumas consequências psicológicas da diferença anatómica entre os sexos”, Freud recusa o “complexo de Electra” e pontua a dissimetria entre o “complexo de Édipo” e o

---

<sup>50</sup> Em *Cinco Lições sobre a Psicanálise*, Freud (*apud* Moreau, Mousseau, 1984: 166) defende “As relações da criança com os pais, como o provam a observação directa da criança e o estudo analítico do adulto, não são de modo algum desprovidas de elementos sexuais... A criança reage da maneira seguinte: o filho deseja pôr-se no lugar do pai, a filha no da mãe. Os sentimentos que despertam nestas relações de pais para filhos e nas que derivam entre irmãos e irmãs não são apenas positivos, ou seja ternos: são também negativos, ou seja hostis” e afirma “O complexo assim formado está condenado a um recalçamento rápido, mas, do fundo do inconsciente, ele exerce ainda uma acção importante e duradoira. Podemos supor que constitui com os seus derivados o complexo central de cada neurose e contamos encontrá-lo não menos activo nos outros domínios da vida psíquica. O mito do rei Édipo, que mata o pai e toma a mãe por mulher, é uma manifestação pouco modificada do desejo infantil contra o qual se ergue mais tarde para o expulsar a barreira do incesto”.

<sup>51</sup> Numa carta de 1897 a Wilhelm Fliess, Freud escreve: “Todo o espectador foi, um dia, em germe, na imaginação, um Édipo.” Mais tarde, em *Totem e Tabu*, Freud contradiz os trabalhos antropológicos da sua época ao defender que a proibição tem como ponto de partida o desejo suscitado pelo incesto e não o horror que ele inspira (Plon, Roudinesco, 2000: 378).

“complexo de Electra”: “A relação fatal da simultaneidade entre o amor para com um dos pais e o ódio contra o outro, considerado como rival, não se produz senão para a criança masculina.” (Freud *apud* Moreau, Mousseau, 1984: 167-168). Em causa está o facto de a situação da rapariga ser articulada em duas fases: uma fase pré-edipiana em que o objecto de amor é a mãe e uma outra fase, após o fim da fase fálica, em que o pai é o objecto de amor e a mãe o objecto rival (*ibid.*).

A título de conclusão, e, apesar deste obstinado recurso ao mito grego como reflexo da nossa contemporaneidade, Romilly chama a atenção para o seguinte:

(...) a tragédia não é o mito. É obra de poetas que, deliberadamente, transpuseram o mito para lhes introduzir um sentido. E fizeram-no em função de certos esquemas e de certos interesses. E estes não eram de ordem psicológica. Também aquilo que a psicologia moderna se arrisca a ler nas suas obras está, muitas vezes, mais afastado do espírito que as anima do que seria o caso para obras mais recentes. (Romilly, 2013: 161)

Por outras palavras, a tragédia não é o mito, uma vez que o retorno ao mito trágico começa precisamente pelos próprios gregos, no sentido em que foram os primeiros a pedir emprestado o material da mitologia, adaptando a uma simplificação e a uma universalidade o que foi inicialmente a expressão cultural de uma comunidade singular (Bretèque, 1994: 72). Neste sentido, por assumir contornos diferentes do mito original, o próprio mito da tragédia constitui por si só uma forma desviada do mito que lhe deu origem (*ibid.*). Assim, “(...) foram os Gregos, desde cedo, os primeiros a tomar consciência da dimensão universal dos seus próprios mitos.” (Leão, Fialho, Silva, 2005: 12)

### **Efeito Trágico: entre as Teorias do Claro e do Escuro**

O aspecto paradoxal do género, largamente contemplado em a *Poética* de Aristóteles (2008), reside precisamente no facto de a tragédia “dar prazer” (Belfiore, 1992; Easterling, 1997: 171), ao mesmo tempo que apresenta material sombrio e assustador que, para além de abalar os sentimentos do público, o confronta com problemas que não têm solução (Easterling, 1997: 171). Se, por um lado, conseguimos perceber que as pessoas apreciam tragédia porque estão conscientes do próprio *medium*, cujas formas e convenções distanciam o público ou o leitor do horror

e do desespero da narrativa (*ibid.*), por outro lado, continuamos sem obter uma solução que responda de uma forma consensual às perguntas *por que é que a tragédia dá prazer?* ou *qual é o “efeito trágico” que é produzido pelas emoções e efeitos resultantes das acções?* (Aristóteles, 2008; Lesky, 2006; Mullens, 1938; Nuttall, 1996). Veremos, em seguida, algumas propostas que, desde a antiguidade, têm procurado responder a estas questões, sem perder de vista alguns argumentos que se têm esforçado por associar o efeito trágico a um fenómeno moralizante ou didáctico, a um fenómeno estético e até mesmo a um fenómeno político.

A dimensão moralizante ou didáctica da tragédia (Lourenço, 1964; Schiller, 1991) é colocada em causa na própria antiguidade, sobretudo, pelas posições contrárias entre Platão e Aristóteles relativamente à poesia trágica. Em traços gerais, Platão não vê qualquer benefício no tipo de “conhecimento” que fornece a tragédia, uma vez que, por tratar-se de aparência, não alcança a essência ou a forma das coisas. Por isso, em *A República*, Platão condena não só as imitações quando não são perfeitas, como também as exclui da sua Cidade Ideal, uma vez que no plano educativo, não contribuem para a sua melhoria. Note-se que a “Cidade Ideal” não existe efectivamente, antes é uma ideia reguladora de cidade, governada pela filosofia. Embora se assista a um duelo antigo entre a filosofia e a poesia, a poesia não é totalmente excluída da cidade ideal: tal como todos os diálogos de Platão, *A República* é um poema escrito sob a forma de diálogo. Acrescente-se que, na sua juventude, Platão teria escrito tragédias e teria começado por aprender a arte dramática, da qual se afastou porque teria sido “curado” pelos ensinamentos de Sócrates (Monteiro, 2010: 72). Ainda no que diz respeito aos diálogos de Platão: enquanto, em *A Origem da Tragédia*, Nietzsche já os teria caracterizado como uma associação entre tragédia e comédia, Puchner analisa-os como “(...) um drama social das classes altas, um teatro de costumes tanto como um teatro de ideias, um novo drama que revê a comédia e a tragédia” (Puchner *apud* Monteiro, 2010: 73). Na perspectiva de Puchner, Platão inventa uma nova forma de teatralidade, à qual faz corresponder o primeiro *closet drama* (o *closet drama* é escrito para ser lido e não representado e, por isso, declara-se inimigo do teatro).

Concebido pelo inimigo declarado do teatro, o *closet drama* é uma forma especificamente concebida para manter o teatro ao largo, mas também, e de modo mais importante, para tomar o seu lugar. Longe de abandonar de todo a

teatralidade, Platão desloca a experiência de assistir ao teatro para o acto de ler um *closet drama*, que se torna o novo *forum* para a actividade de filosofar. (...) Na verdade, o *closet drama* continuará a ser o género de eleição para filósofos com suspeitas acerca do teatro e, reciprocamente, para dramaturgos com aspirações filosóficas, desde Séneca passando por John Milton até Percy Shelley. O *closet drama* satisfaz-lhes o desejo de nada terem a ver com o teatro real, substituindo-o por um teatro textualmente processado, livre da presença de actores e da sua mimese aparentemente não mediada. O teatro do filósofo *closet drama* baseia-se no literário como um baluarte contra o espectáculo. (Puchner *apud* Monteiro, 2010: 73)

A partir da relação que se estabelece entre os diálogos de Platão e o *closet drama*, conseguimos compreender um pouco melhor a hostilidade de Platão relativamente ao teatro. Em *A República*, Platão opõe-se a tudo e a todos os que possam por em causa os critérios filosóficos e a governação do filósofo - nomeadamente os poetas, mas também os retóricos, os sofistas, etc. - que, por recorrerem à *mimese*, podem conduzir os homens a um “mau governo” (Platão, 2014: 469; X. 605b-c). Veja-se por exemplo o que diz Platão em relação ao poeta:

(...) o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, mas julga, acerca das mesmas coisas, ora que são grandes, ora que são pequenas, que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade. (Platão, 2014: 469; X. 605 b-c)

Ao defender dois lados opostos da alma, o racional e o irracional, Platão receia tudo o que conduza o lado racional da alma ao enfraquecimento e ao amolecimento (Barish, 1981: 10; Monteiro, 2010: 80). É neste sentido que Platão expulsa da sua Cidade Ideal a poesia, de carácter mimético, que, por estar afastada da verdade, da Razão e por estabelecer um diálogo com o *pseudos* (as ficções fazem-se passar por realidade), permite que se instaurem costumes que podem abalar a cidade (Monteiro, 2010: 75). Por isso, enquanto imitação trágica, a tragédia é banida da Cidade Ideal porque Platão considera-a perigosa à moral dos cidadãos (Platão, 2014).

Todavia, ao contrário de Platão que desvaloriza a maior parte das Artes e mais especificamente a arte poética (na sua relação mimética com a realidade), Aristóteles valoriza a relação entre a *mimese* e a realidade na arte (nomeadamente na arte poética) pois considera-a uma valiosa fonte pedagógica. Enquanto, para Platão, a poesia

trágica fornece uma panóplia de mentiras e agita as emoções irracionais dos espectadores, na perspectiva de Aristóteles, as emoções não correspondem a um movimento irracional porque o filósofo defende a existência de uma estrutura cognitiva que acompanha o raio dessas emoções e que pode, inclusive, dar origem a acções virtuosas (Monteiro, 2010: 80). Visto isto, em a *Poética*, Aristóteles utiliza a palavra grega *Katharsis* (catarse) para caracterizar o processo de “purgação” ou “purificação”<sup>52</sup> das paixões que se geram no espectador quando assiste à representação teatral de uma tragédia grega (Aristóteles, 2008; Plon, Roudinesco, 2000: 122). Segundo as palavras de Aristóteles “A tragédia (...) por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões”<sup>53</sup> (Aristóteles, 2008: 1449 b 20-30). Contudo, se para Aristóteles, é fundamental que a tragédia desperte o temor e a compaixão no espectador para que se atinja a catarse, também é necessário que as sensações daí resultantes não sejam agradáveis e, por isso, o filósofo defende que a “boa” tragédia conduz o público à angústia. Note-se que, tal como a noção de catarse (*katharsis*), também esta proposta de Aristóteles sobre a “boa” tragédia é fortemente questionada (Aristóteles, 2008; Mullens, 1938: 150; Plon, Roudinesco, 2000: 122), sobretudo pelos pensadores que vêem o fundamento do prazer trágico no “sentimento do sublime” de Kant (Young, 2013: 165), como veremos adiante.

No que diz respeito ao termo catarse, existem várias análises discordantes relativamente ao seu significado, o que nos leva a concluir que não existe uma definição definitiva sobre o termo. No entanto, Monteiro (2010: 236) sublinha a actualidade da proposta aristotélica de que são a piedade e o temor, em conjunto, que podem dar origem à catarse:

Uma obra que provoque apenas a piedade é meramente sentimental, como as lágrimas demagógicas de muitas telenovelas. Uma obra que provoque exclusivamente o medo, como em certos filmes de terror, apenas nos faz agarrar tensamente à cadeira ou fechar os olhos. Mas os mestres da tragédia (e do

---

<sup>52</sup> O termo *katharsis* é traduzido de duas formas diferentes, por “purificação” e por “purgação” (Nuttall, 1996: 5). A versão de a *Poética*, de Aristóteles utilizada ao longo desta investigação traduz *katharsis* por “purificação”.

<sup>53</sup> Em a *Poética* (2008), Aristóteles descreve os efeitos psicológicos de ambos: (i) compaixão (*eleos*) “daqueles que são atingidos pela desgraça sem o merecer devemos compartilhar a pena e ter compaixão” (Aristóteles, 2008: 1386b 12-13); (ii) temor (*phobos*): “é uma aflição ou perturbação resultante de se imaginar que suceda uma desgraça destrutiva ou dolorosa (...) e que esses acontecimentos não pareçam distantes, mas próximos e imediatos” (*ibid.*: 1382a 21-22, 23-25).

suspense) misturam piedade e medo, identificação e temor, e assim procuram a catarse que nos purgue as emoções e nos faça compreender o nosso destino individual como destino humano universal ((...) também para Nietzsche esta passagem do indivíduo ao colectivo é fundamental na tragédia). (Monteiro, 2010: 236)

Pereira (2008) apresenta várias interpretações do termo catarse, agrupadas da seguinte forma:

Uma é a interpretação estóica (que já figura em Marco Aurélio), seguida pelos grandes comentadores do Renascimento, como Robortello, Minturno e Castelvetro, que considera a *katharsis* um meio de adquirir fortaleza emocional, diminuindo a susceptibilidade própria, em face das desventuras alheias. Outra é a defendida por alguns outros comentadores renascentistas, e sobretudo por Milton e Lessing, que vêem na *katharsis* uma expressão da teoria aristotélica da justa medida, ou seja, da moderação. Outra ainda é a chamada teoria moralista ou didáctica, propugnada no Neoclassicismo, designadamente por Corneille e Dacier, que entende que a tragédia ensina a dominar as paixões que levam ao sofrimento.

Omitindo outras opiniões, não pode deixar de referir-se, dada a sua influência nos estudiosos actuais, a doutrina de Bernays, para quem a *katharsis* é um alívio de emoções demasiado fortes. Exerce, portanto, uma função terapêutica por homeopatia. (Pereira, 2008: 18-19)

Esta última teoria tem alguns seguidores (Bywater, Flashar, Tyrwhitt, Weil, etc.) e opositores, entre eles Holzhausen, que recusa a ideia de se falar em tratamento homeopático, na medida em que é um efeito geral que é produzido e, de forma alguma, a influência sobre um auditório neurótico (Pereira, 2008: 19). Apesar da enorme importância da interpretação médica da catarse na actualidade por causa dos preceitos da psicanálise, note-se que esta interpretação médica da catarse já teria sido inicialmente defendida por Minturno, no século XVI (Nuttall, 1996: 6). Esta interpretação sustenta que, para Aristóteles, não são as emoções que são purificadas, mas o organismo, ou seja, as próprias emoções são a impuridade que é removida<sup>54</sup> (*ibid.*). Também Milton faz parte da lista de autores que observam a catarse no sentido da purgação médica (Nuttall, 1996: 25), contudo, a sua proposta defende que a catarse pode acontecer dentro da própria peça, não no protagonista, mas no coro (os

---

<sup>54</sup> Sabe-se que o termo grego “catarse” pode significar limpeza do corpo (termo da medicina), mas também limpeza do espírito (termo religioso). Um e outro significados estão associados a uma espécie de “cura” que tem gerado muita discussão ao longo dos séculos (Monteiro, 2010: 236). Note-se que a percepção aristotélica sobre o efeito trágico como uma purificação do organismo poderá ter sido influenciada pela actividade médica exercida pelo seu pai (*ibid.*)



elementos que constituem o coro por vezes sentem compaixão pelo protagonista da peça). Por outras palavras, a *catarse* reaparece dentro do drama trágico, uma vez que o coro pode ser interpretado como uma espécie de extensão do próprio público (note-se que o coro é mais observador do que agente do drama, porque o drama diz respeito sobretudo à acção) (*ibid.*: 27).

Assim, como temos vindo a observar, se algumas propostas procuram analisar o processo da *catarse* nos espectadores, outras esforçam-se por analisar a *catarse* dentro do próprio drama, ou seja, como um processo que acontece não na “alma do espectador”, mas nos elementos estruturais da peça, sobretudo, através do reconhecimento (Else, 1957: 439). Todavia, uma vez que Aristóteles se refere ao “temor” e à “compaixão” como emoções sentidas pelo espectador (ou seja, não é Édipo que sente compaixão, o espectador é que sente compaixão por Édipo, por exemplo), somos da opinião que a *katharsis* deve ser analisada como um processo que se desenvolve dentro da alma ou da psique do espectador.

Outros autores, tais como Golden (1992) e Nussbaum (1986), associam a *catarse* a uma espécie de “clarificação”. Todavia, enquanto Golden (1992) interpreta a *catarse* como uma “clarificação intelectual”, Nussbaum (1986) associa a *catarse* a um tratamento médico (na medida em que analisa a *catarse* no sentido da purgação medicinal das emoções) e à educação. Tal como Golden, Nussbaum baseia as suas propostas sobre “clarificação” com base no facto de em a *Poética*, Aristóteles associar o prazer da *mimese* ao prazer da aprendizagem.

Através das propostas dos teóricos do sublime, a teoria da tragédia afasta-se das dimensões morais, didácticas e medicinais, e aproxima-se da dimensão metafísica. Por exemplo, para Schopenhauer (2008), a tragédia é o ponto mais alto do sentimento do sublime, porque o prazer que conseguimos obter através da tragédia resulta de um despertar do lado “supersensível” do nosso ser e que está associado a um sentimento “obsuro” de que temos um outro tipo de existência (Young, 2013: 162-163). Schopenhauer concorda com a proposta de Aristóteles de que a tragédia desperta o temor e a compaixão por alguém ou pela humanidade, no entanto, de acordo com a visão pessimista de Schopenhauer, o prazer trágico resulta da compreensão por parte do espectador que, de facto, na vida, não há nada a temer. Como tal, de acordo com a visão schopenhaueriana, através da *catarse*, reconciliamo-nos com a morte e, assim, libertamo-nos do mundo do sofrimento.

Partindo da fundamentação teórica que gira em torno da obscuridade do sentimento do sublime, surge a teoria do prazer trágico de Nietzsche (2004), que assenta na aliança entre Apolo e Dioniso. Note-se que um dos grandes trunfos da tese de Nietzsche (2004) advém da dimensão metafísica que caracteriza a sua teoria e que se desvia completamente dos parâmetros morais, aos quais foi subjugada a teoria da tragédia<sup>55</sup>. Na perspectiva de Nietzsche, os pensadores precedentes legitimam a ideia de que a resolução do conflito entre o herói e o destino incide no triunfo da moral e, por conseguinte, as suas teorias sobre o efeito trágico persistem na ideia da descarga dos afectos, ou purgação, através da tragédia. Todavia, Nietzsche sustenta peremptoriamente que os homens são esteticamente excitáveis e, como tal, a sua teoria sobre o efeito trágico visa, sobretudo, compreender a actividade estética do espectador da tragédia (Benvenho, 2008: 23). Por isso, para o filósofo a acção da tragédia não é moral, nem purgativa, mas estética (Williams, 2006: 63).

No que diz respeito à teoria do efeito trágico, em *A Origem da Tragédia*, de Nietzsche, podemos observar duas propostas diferentes que procuram resolver a questão do prazer trágico: uma das perspectivas segue o alinhamento do idealismo metafísico de Schopenhauer (o dualismo metafísico da *aparência* e da *coisa-em-si*); a outra perspectiva está próxima de um “naturalismo extasiado” (Young, 2013: 170). Enquanto através da perspectiva idealista, o espectador não experimenta o sofrimento, apenas assiste; através da perspectiva naturalista o espectador experimenta o sofrimento dos indivíduos como uma necessidade justificada, na medida em que, através do estado dionisiaco, a “unidade primordial” (Nietzsche, 2004) fica a descoberto (Young, 2013: 182).

Para podermos melhor compreender as propostas nietzschianas sobre o efeito trágico retomaremos, uma vez mais, as diferenças entre o princípio apolíneo e o

---

<sup>55</sup> Na óptica de Nietzsche (2004), a arte (e não a moral) é a actividade essencialmente metafísica do homem e a metafísica da arte proposta pelo filósofo tem a ousadia de se libertar da moral, ou seja, de ir “para além do bem e do mal”, colocando-se à margem de qualquer interpretação e explicação *morais* da existência (*ibid.*: 26-27). Ou seja, o autor propõe uma metafísica da tragédia de essência *antimoral*, que se pronuncia através do silêncio relativamente ao cristianismo. Com o seu núcleo centrado na moral e com os seus princípios universais, o cristianismo relega a arte para o campo da mentira, da aparência e da condenação, revelando ser uma doutrina hostil não apenas para com a arte mas, sobretudo, para com a vida, na medida em que, segundo as palavras do próprio Nietzsche (*ibid.*: 27) “(...) a vida, essa, existe na aparência, na arte, na ilusão, na óptica, na necessidade de perspectiva e erro.” Assim, o cristianismo e a sua enorme preocupação, os valores morais, são para Nietzsche a forma mais perigosa e inquietante da “vontade de aniquilamento” ou então sinal de um profundo desânimo da vida.

dionisiaco. Enquanto o princípio apolíneo está ligado às ideias de Hölderlin de “restrição”, “diferenciação” e “limites”, ou seja, está associado à esfera da pluralidade e da individualidade e ao *principium individuationis* de Schopenhauer (Nietzsche, 2004: 43; Young, 2013: 172); o princípio dionisiaco está associado ao domínio da unidade, ou seja, à esfera que esbate a “diferenciação” e a “individualidade” e que deixa a descoberto o que Nietzsche designa por “uno primordial” (Nietzsche, 2004; Young, 2013: 172). Enquanto o espírito apolíneo está associado ao estado sóbrio do dia-a-dia, e ao mundo do “sonho” (com base na proposta de Schopenhauer (2008), para o qual, o mundo natural é o mundo do “sonho”), o espírito dionisiaco está associado ao estado de “intoxicação” e de “êxtase” (Nietzsche, 2004). Assim, através do estado dionisiaco, há uma suspensão da individualidade, são esbatidos os limites que separam as pessoas numa espécie de experiência de irmandade universal entre os homens<sup>56</sup> (em que o homem sente-se próximo do outro homem) ou uma sensação de pertença a uma comunidade maior. Desta suspensão da individualidade resulta um sentimento de prazer em que se manifesta a “unidade primordial” e uma harmonia entre o homem e a natureza (Nietzsche, 2004: 45). Para uma maior compreensão dos aspectos do estado dionisiaco, Nietzsche propõe uma analogia com a “embriaguez”.

(...) devido à força despótica de Renovação primaveril, aquele que alegremente penetra em toda a natureza, que vai despertar a exaltação dionisiaca, que vai atrair o indivíduo subjectivo, para o obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo (...). Não é somente a aliança do homem com o homem que fica novamente selada pela magia do encantamento dionisiaco: também a natureza, alienada, inimiga ou subjugada, celebra a sua reconciliação com o filho pródigo, o homem. Espontaneamente, a terra oferece as suas dádivas, e as feras das montanhas e dos desertos aproximam-se pacíficas. (...) nesse momento está próxima a embriaguez dionisiaca. Então o escravo é um homem livre, porque se quebram todas as barreiras rígidas e hostis que a miséria, a arbitrariedade ou o “modo insolente” haviam estabelecido entre os homens. (Nietzsche, 2004: 44)

Assim, se tivermos como referência a análise nietzschiana do efeito trágico a partir da teoria do sublime de Kant, então, enquanto através da arte apolínea, encontramos alegria no mundo do fenómeno, através da arte dionisiaca, encontramos alegria atrás do mundo do fenómeno, ou seja, através do sentimento do sublime. Neste sentido, o lado prazeroso do efeito trágico resulta do despertar do lado sensível

---

<sup>56</sup> Como exemplos destes momentos dionisiacos, Nietzsche (2004) sugere os carnavais medievais de S. João. Ocasões modernas destes momentos para Young (2013: 172) são, por exemplo, um concerto rock ou um jogo de futebol.

do ser, seguido de uma espécie de preservação de si, que difere da preservação que se encontra através do perigo na natureza externa (Young, 2013: 177).

Todavia, no que respeita à alegria trágica produzida pela tragédia grega, Nietzsche sustenta que o efeito do sublime cresceu nos festivais religiosos, nos quais as pessoas faziam parte do todo através dos ditirambos ao deus Dioniso. Como veremos adiante, a tragédia evolui na medida em que acrescenta actores e separa o coro do público (através da orquestra, ou seja, do local próprio para o coro). Todavia, apesar desta separação, o público continua a sentir que faz parte do coro, com o qual se identifica inicialmente (e não com o herói trágico). Por isso, Nietzsche defende que o poder do espírito trágico está no coro, uma vez que conduz o público a um estado de encantamento através do qual, o público pode observar a sua própria realidade, para além da performance dos actores (note-se que esta ideia contraria a teoria de Schlegel, para o qual o coro tem a função de interpretar o mito para o público). Desta forma, Nietzsche reconhece não só a importância do mito da tragédia como também do próprio ritual da tragédia, porque através da tragédia, o espectador tem a sensação de transcender a individualidade, ou seja, consegue alcançar o sentimento de fazer parte de uma unidade, de um todo (Nietzsche, 2004).

Portanto, a “unidade primordial” é a “coisa em si” por trás das “aparências”, ou seja, a “coisa em si” para além do “tempo e do espaço”. A “unidade primordial” diz respeito à continuidade da vida que sobrevive e continua, apesar da destruição individual. Ao identificar-se com a “unidade primordial”, o espectador acaba por compreender a criação e a destruição dos indivíduos como algo necessário. Por isso, na óptica de Nietzsche, a tragédia cria e destrói os heróis como forma de afirmar a “unidade primordial” e o gozo da vida e é através da experiência dionisíaca – em que o público é libertado da vida -, que a tragédia fornece ao público um conforto metafísico. Esta visão de Nietzsche opõe-se à perspectiva aristotélica sobre a definição de catarse, porque enquanto para Aristóteles, a catarse é uma espécie de equilíbrio entre a compaixão e o temor, para os autores que seguem o alinhamento do pensamento de Kant, a catarse é a superação da compaixão e do temor, uma vez que na vida real, não há nada a temer.

Posto isto, podemos concluir que a proposta de Nietzsche é muito relevante na teoria da tragédia, pois reconhece a importância do ritual e do mito como fonte de conhecimento trágico (Williams, 2006: 64). Para ele, só o mito consegue unificar a

cultura. Se desaparece o mito, também desaparece a tragédia e, por isso, culpa o “espírito socrático” nas tragédias de Eurípedes pelo desaparecimento da tragédia grega.

### **Efeito Trágico: a Teoria Psicanalítica**

Depois de atravessarmos a teoria aristotélica sobre o efeito trágico e as propostas teóricas de alguns dos seus seguidores, intersectámos muito brevemente a obscuridade do sentimento do sublime e estendemo-nos à análise nietzschiana sobre o efeito trágico baseado na aliança entre o princípio apolíneo e o princípio dionisiaco. Chegados a este ponto, interessa-nos perscrutar a teoria freudiana sobre o efeito trágico, através de um mergulho às profundezas mais obscuras da mente humana.

Do ponto de vista aristotélico, o poeta imita o mundo real, não de uma forma categórica, mas de uma forma hipotética, ou seja, o poeta dramático conta como as coisas poderiam acontecer, de acordo com sequências prováveis e necessárias (Nuttall, 1996: 16). Por isso, apesar da sua doutrina da *mimese*, Aristóteles considera que a sequência de acontecimentos, para serem trágicos, não podem ser reais (*ibid.*). Assim, no alinhamento do pensamento aristotélico, Samuel Johnson afirma: “O prazer da tragédia procede da nossa consciência de ficção; se pensássemos que os assassinatos e as traições eram reais, eles não nos agradariam mais.” (Johnson *apud* Nuttall, 1996: 17). Também Nuttall acrescenta que “O drama é algo simultaneamente real e irreal, real ao nível da probabilidade, irreal ao nível da realidade (...)” (*ibid.*: 38). Por isso, Nuttall (1983: 53) ao afirmar que “Não se aponta para um gato com um gato; usa-se um dedo ou uma palavra”, o autor afirma sem rodeios que o realismo e a realidade são distintos (Nuttall, 1996: 18), o que apenas dá seguimento à proposta de Aristóteles, para o qual o poeta imita o provável.

Todavia, temos vindo a observar que, para se atingir o prazer trágico, é necessário não só a reconstrução consciente de determinadas acções aparentemente desoladoras mas, acima de tudo, uma descarga psíquica (por isso, Aristóteles refere-se ao “prazer apropriado” (Aristóteles, 2008)) o que nos conduz às propostas de Freud (Nuttall, 1996: 39). Note-se que através do pensamento de Aristóteles e Freud, encontramos-nos numa espécie de limbo psíquico-físico. Contudo, enquanto Aristóteles rejeita submeter a sua teoria do prazer trágico (nas emoções) a um

reducionismo físico, Freud procura desenvolver essa relação entre as forças da psique e a física. As investigações em torno das forças do inconsciente fazem com que Freud lute para que a psicanálise seja reconhecida como ciência (*ibid.*: 41). Todavia, apesar dos enormes contributos da psicologia freudiana, há muitos aspectos que ainda hoje levantam grandes problemas, tais como, por exemplo, a própria palavra “inconsciente” (*ibid.*). Para Freud, o inconsciente é um segundo campo da consciência. Por isso, determinados elementos mentais como a negação ou a incerteza são defendidos pelo autor como o resultado de uma operação entre o pré-consciente e o inconsciente (*ibid.*: 42). Freud procura investigar este campo intermédio, de carácter instável, e recorre muitas vezes a metáforas e aos mitos antigos para explicar as suas teorias sobre a *psique*. Nesta procura de uma relação entre a física e a *psique*, Freud desenvolve o conceito de “trauma”, ao qual associa uma espécie de choque (*ibid.*: 44).

Também com base nas suas propostas sobre o inconsciente (a distinção entre o Id, o Ego e o Superego)<sup>57</sup>, em *O Mal-Estar da Civilização*, Freud (2008) enfatiza a oposição entre o Ego (princípio da realidade) e o Id (princípio do prazer) e afirma que a civilização europeia sofre de uma mutilação sexual causada pelas enormes restrições da civilização. Falamos pois de um refreamento das forças originárias dos indivíduos, ou seja, de um refreamento não só do prazer, mas também da dor (Nuttall, 1996: 53).

Através das suas propostas psicanalíticas, Freud acaba por afastar o artista do mundo ideal de Platão, colocando-o em contacto com o submundo da psique, da libido, do desejo de morte (Freud, 2008; Nuttall, 1996: 48): “Os poetas e filósofos antes de mim descobriram o Inconsciente (...) O que eu descobri foi o método científico pelo qual o Inconsciente pode ser estudado.” (Freud *apud* Nuttall, 1996: 49). Por isso, a propósito deste lado obscuro do inconsciente, Freud considera que *Hamlet*, de Shakespeare e *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoiévski mostram a matéria libidinal (normalmente escondida), ou seja, a morte do pai rival e a mãe erótica

---

<sup>57</sup> Nas suas investigações sobre o inconsciente, Freud distingue o Id, o Ego e o Superego: o Id (fonte vital do psiquismo do indivíduo, que está relacionado com a libido, com o desejo sexual; rege-se pelo princípio do prazer; está localizado na parte inconsciente da mente e, por isso, desconhece a realidade objectiva e as restrições éticas e sociais); o Ego (responsável pelo contacto entre o psiquismo e o mundo exterior ao indivíduo; responsável pelas restrições impostas pelo princípio da realidade); o Superego (funciona como representante interno das normas e valores sociais que são inculcados na criança durante a fase fálica, quando ocorre o “Complexo de Édipo” ou “Complexo de castração”; actua como censor e punidor do Ego, através do remorso ou do sentimento de culpa, mas também actua como recompensa, através do sentimento de satisfação; uma vez que o Id desconhece a moralidade, o Superego actua como inibidor dos impulsos do Id, nomeadamente os impulsos de natureza sexual e agressiva) (Nuttall, 1996: 53).

(Nuttall, 1996: 49). Por tudo isto, segundo a proposta de Nuttall (*ibid.*: 54), a psicanálise freudiana coloca o prazer trágico directamente relacionado com os desejos de morte e de violência que se encontram no nível do inconsciente ou, dito de outro modo, com os lugares subterrâneos da mente onde estão alojados os desejos censurados pelo superego. Esta perspectiva afasta as ideias sobre o prazer trágico da resposta clássica, de cariz aristotélico, que assenta, sobretudo, na ideia de que a tragédia dá prazer porque estamos conscientes de que a representação trágica não é real, ou seja, estamos conscientes do *medium*, cujas formas e convenções nos distanciam do horror e do sofrimento representado. Acrescente-se ainda que estas propostas freudianas sobre o lado obscuro da mente fazem com que a tragédia passe a estar intimamente ligada a um lado negro da natureza humana, numa estreita relação com os temas do sacrifício, da culpa, do sonho, do irracional (*ibid.*: 57).

### **Trauma e Fantasia**

Partindo da fundamentação teórica que gira em torno do efeito trágico, interessa-nos, por ora, aprofundar alguns conceitos oriundos do vasto campo da psicanálise, nomeadamente o *trauma* e a *fantasia* que são, no nosso entender, dois conceitos bastante frutíferos no âmbito da análise fílmica.

No que diz respeito ao trauma, já fizemos referência ao facto de Freud ter desenvolvido o conceito de “trauma”, ao qual é associado uma espécie de choque, com base na relação entre a física e a *psique* (Nuttall, 1996: 44). Sobre a definição de *trauma* ou *traumatismo*: “(...) Acontecimento inassimilável pelo sujeito, geralmente de natureza sexual, e que parece constituir uma condição determinante da neurose” (Chemama, 2007: 436); “Acontecimento da vida do indivíduo que se define pela sua intensidade, pela incapacidade em que se acha o indivíduo de lhe responder de forma adequada, pelo transtorno e pelos efeitos patogénicos duradouros que provoca na organização psíquica.” (Laplanche, Pontalis, 1990: 445). Segundo Chemama (2007: 436-437), numa fase inicial das obras de Freud, a teoria do trauma está associada à sedução precoce, a qual pressupõe “uma acção traumática a dois tempos: o incidente desagradável teria tido lugar durante a infância, até na primeira infância. No entanto, somente quando se encontrava reactivado na puberdade é que se revelaria realmente patogénico.” (Chemama, 2007: 436-437). Contudo, Freud acaba por abandonar a teoria

da sedução precoce quando deixa de acreditar que a histeria advém de uma “experiência sexual prematura” e quando começa a questionar a validade da realidade das histórias que ouve das pacientes mulheres sobre abusos ou relações incestuosas durante a infância com adultos homens (Walker, 2005: 8-9). Ao abandonar a teoria do trauma, enquanto incidente sexual precoce, Freud acaba por desenvolver o conceito de “neurose traumática” e abre portas para uma teoria da “fantasia” (nesse sentido, muitos desses casos reportam para os desejos sexuais e fantasias das próprias raparigas/mulheres) (Chemama, 2007: 436-437; Walker, 2005: 8). Ao analisar vários casos de sujeitos envolvidos na Primeira Guerra Mundial, Freud desenvolve o conceito de “neurose traumática” para definir um sujeito que está ligado a um acontecimento violento

Por generalização, observamos o retorno repetitivo, em sujeitos confrontados com incidentes terríveis ou horríveis, na idade adulta, dessa cena insuportável. O sujeito pode, por exemplo, revivê-la regularmente em sonhos, o que o obriga a completar a definição do sonho como realização do desejo. A neurose traumática constitui um dos pontos de partida da teoria freudiana da pulsão de morte. No entanto, e para concluir, parece difícil, no enquadramento da elaboração psicanalítica, dar um valor demasiado grande ao que é apenas accidental. Os acontecimentos, sexuais ou não, são sempre reelaborados pelo sujeito, integrados no saber inconsciente. Se queremos realmente manter a ideia de um trauma, será mais justo dizer que o sujeito, enquanto tal, sofreu o efeito de um trauma: um trauma constitutivo que é a própria existência da linguagem, pois ao falar não tem um acesso directo ao objecto do seu desejo, deve comprometer-se no pedido e fica reduzido finalmente a fazer passar a sua fruição pela própria linguagem. (Chemama, 2007: 436-437)

Assim, no que diz respeito à noção de “fantasia”<sup>58</sup>:

Encenação imaginária em que o indivíduo está presente e que figura, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo, e em última análise, de um desejo inconsciente.

O fantasma ou fantasia apresenta-se sob diversas modalidades: fantasias conscientes ou sonhos diurnos; fantasias inconscientes tais como a análise as revela como estruturas subjacentes a um conteúdo manifesto; protofantasias (protofantasmas). (Laplanche, Pontalis, 1990: 155)

No sentido de compreendermos melhor esta definição de fantasia, procuramos

---

<sup>58</sup> A versão portuguesa do dicionário *Vocabulário de Psicanálise*, de Laplanche e Pontalis apresenta duas traduções: *fantasia* e *fantasma*. Optaremos pela tradução *fantasia* porque de acordo com o dicionário, Freud teria usado o termo alemão *Phantasie* que designa a imaginação “Não tanto a faculdade de imaginar no sentido filosófico do termo (*Einbildungskraft*), como o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima (*das Phantasieren*)” (Laplanche; Pontalis, 1990: 155).



realçar algumas considerações de Gonçalves (2013: 142-144) sobre o conceito em estudo. Por um lado, podemos entender a fantasia como uma encenação consciente, fruto da invenção de um sujeito, designada por Freud como devaneio diurno. Freud agrupa o devaneio diurno de duas formas: a primeira forma diz respeito ao sujeito que se glorifica em grandes feitos e a outra forma está relacionada com o facto de o sujeito se representar envolvido em determinadas relações (especialmente de carácter erótico) com outros sujeitos. Por outro lado, as fantasias não conscientes estão relacionadas com as nossas fantasias que conduzem a nossa percepção da realidade, sem que estejamos conscientes disso. Embora as fantasias possam existir nas formas consciente e inconsciente: enquanto nas fantasias conscientes o sujeito se coloca no papel do protagonista, nas fantasias inconscientes, o sujeito pode assumir uma das diferentes personagens e pode, inclusive, assumir a relação entre elas. Daí, a importância do estudo dos conceitos oriundos da psicanálise no âmbito da análise fílmica. Na perspectiva de Gonçalves (2013), a partir do conceito de fantasia temos a possibilidade de analisar o filme “(...) para lá da narrativa expressa e da fixidez dos personagens e das suas posições” (Gonçalves, 2013: 144).

Ainda sobre o conceito de “fantasia” queremos salientar alguns aspectos da sua relação com a realidade que podem ajudar a compreender melhor o conceito em estudo e a sua relevância para o campo da análise fílmica.

Na psicologia do senso comum a fantasia é oposta à realidade, ou seja, ao nosso mundo tal como os nossos mecanismos cognitivos e perceptivos o apresentam. Nesse sentido, a fantasia seria muitas vezes a libertação dos grilhões das leis da realidade ou a criação de mundos possíveis alternativos. (Gonçalves, 2013: 144)

Todavia, de acordo com o alinhamento freudiano, fantasia e “realidade” não são opostas. Muito pelo contrário, a fantasia e a “realidade” intersectam-se: da mesma forma que a fantasia colabora na construção da realidade, também a realidade, ou antes, “(...) os objectos da realidade estão investidos de fantasias (...)” (Gonçalves, 2013: 144). Note-se que, embora Freud tenha criado o conceito de “realidade psíquica” (“conjunto estruturado de fantasias, que são mais ou menos constantes no sujeito” (Gonçalves, 2013: 144)), a realidade em foco diz respeito à “realidade exterior”.

Outros teóricos do trauma têm contribuído para a ampliação do termo. Por

exemplo, Herman (1992: 38) reconhece que nem todas as memórias traumáticas são, na verdade, acontecimentos reais e alerta para a preponderância das características corporais e das sensações visuais das memórias traumáticas sobre as narrativas verbais e o contexto. A autora defende que as memórias mantêm-se no inconsciente, no presente, de uma forma disfarçada. Para além disso, a autora conserva o termo fantasia para desejos que se espera objectivar no futuro, tais como “fantasia de vingança” (Herman 1992: 38) ou a fantasia que o autor se torne arrependido. Hodgkin e Radstone (2003) defendem a ideia de que o acontecimento traumático tem origem no engano, ou seja, defendem o fato de a mente criar os seus próprios significados. Todavia, no seguimento do alinhamento freudiano, Walker (2005: 10) considera que a fantasia e a realidade estão misteriosamente interligados, assim, as construções da fantasia (enquanto fenómenos internos) podem exercer influência nos acontecimentos reais.

Como temos observado, no campo específico da psicanálise, trauma e repetição são duas noções que parecem caminhar sempre juntas (Moreau, Mousseau, 1984: 531). Com base na noção de repetição, Freud desenvolve a noção de “compulsão para a repetição”<sup>59</sup> (Freud, 2016; Plon, Roudinesco, 2000: 647). A propósito da “compulsão para a repetição” “(...) algumas quantidades de energia conseguem transpor as barreiras de contacto, ocasionando assim uma dor, mas também abrindo uma passagem que tenderá a tornar-se permanente e, como tal, fonte de prazer, apesar da dor sistematicamente reavivada” (Plon, Roudinesco, 2000: 648). Em *Dicionário do Inconsciente*, Querouil (1984) define “compulsão de repetição” da seguinte forma:

De um ponto de vista descritivo, a compulsão de repetição é o movimento incoercível e inconsciente pelo qual o sujeito repete experiências antigas e volta a ser colocado em situações penosas, sem reconhecer que se trata da reprodução de um protótipo. Se a compulsão de repetição pode ser verificada na vida corrente, é na psicanálise que ela se manifesta com mais evidência, pois, de modo geral, o recalcado procura incansavelmente ‘fazer retorno’ ao presente. O que define o sintoma é precisamente o facto de ele reproduzir de modo mais ou menos disfarçado, os elementos de um conflito passado. (...) Na medida em que se trata da repetição de experiências manifestamente desagradáveis, vê-se mal qual a

---

<sup>59</sup> Esta expressão diz respeito a um processo do inconsciente desenvolvido por Freud: “Ainda que só tenha desenvolvido todas as suas implicações teóricas em 1920, em *Para Além do Princípio de Prazer*, Sigmund Freud relacionou desde muito cedo as ideias de compulsão (Zwang) e repetição (Wiederholung) para dar conta de um processo inconsciente e, como tal, impossível de dominar, que obriga o sujeito a reproduzir sequências (actos, ideias, pensamentos ou sonhos) que, na origem, foram geradoras de sofrimento, e que conservaram este carácter doloroso. A compulsão para a repetição provém do campo pulsional, do qual possui o carácter de uma insistência conservadora.” (Plon, Roudinesco, 2000: 647)

instância do sujeito que nela encontra satisfação, e como poderia tratar-se da realização de um desejo recalcado, mesmo que se admita que o que é desprazer para um dos sistemas do aparelho psíquico possa ser prazer para outro. Foi assim que, de um ponto de vista teórico, Freud pôs em questão, em *Para além do Princípio de Prazer* (1920), a predominância do princípio de prazer e estabeleceu uma força irreprimível, independente deste e capaz de se lhe opor, a pulsão de morte. Assim, a compulsão de repetição seria um factor autónomo, irredutível ao jogo conflitual princípio de prazer-princípio de realidade. Refere-se ao carácter mais geral das pulsões, isto é, ao seu carácter eminentemente conservador. (Querouil, 1984: 127)

### **Dimensão Política da Tragédia**

Para concluir, não podemos passar ao lado de uma linha de pensamento que analisa a tragédia a partir de uma dimensão política (Baker, 2003; Longo, 1990; Maffesoli, 2004). Longo (1990) chama a atenção para o facto de qualquer leitura sobre a tragédia grega, não poder descurar o facto do drama trágico ser desenhado<sup>60</sup> e destinado a um público específico e que é composto pela comunidade de cidadãos atenienses. O carácter comunitário da cena ateniense observa-se através da relação espacial entre a comunidade fictícia (o público) e a acção dramática e que reproduz a relação entre uma comunidade real e um fórum para a acção política. Ou seja, ao público (composto pelos cidadãos) está posicionado no semicírculo e assiste à actuação da família real na condução das suas paixões (*ibid.*). Assim, segundo o autor, os principais objectivos da *polis* ao financiar estes concursos assentam, sobretudo, na consolidação da identidade social e na manutenção da coesão da comunidade. Longe de serem objectivos contemplados apenas pela *polis*, estes objectivos fazem parte das solicitações e das expectativas da própria comunidade (*ibid.*). Por isso, o próprio processo de selecção das peças permeia sobretudo as peças que vão ao encontro destas expectativas comuns, tanto da *polis* como da comunidade.

---

<sup>60</sup> Segundo Longo (1990: 13), o drama trágico é um desenho que se traça infinitas vezes, numa repetição que não contempla grandes progressos e que não concede muita “autonomia” ao texto e ao autor. O autor do drama trágico posiciona-se assim nesse meio caminho entre quem financia e organiza as dionisíacas e o público (a comunidade à qual se destina a apresentação teatral).

### 1. 3. A Tragédia e a Dimensão Trágica da Vida

Este subcapítulo tem como principal objectivo: estabelecer algumas conexões entre a tragédia e a dimensão trágica da vida. Num primeiro momento, pretende-se apreender o sentido trágico da vida, do homem e do mundo, a partir de um trágico que retorna sempre e cujo ritmo contempla esse incontornável movimento cíclico que vai da vida à morte, e *vice-versa*. Num segundo momento, são estabelecidos alguns paralelismos entre a tragédia e a vida, através dos quais a tragédia pode ser compreendida como a expressão do percurso da vida do próprio homem, no que pode ser entendido pelo seu crescimento e declínio (Szeliski, 1964: 40). Procuramos também observar como é que o próprio percurso da tragédia pode cruzar (ou não) essas várias etapas que se desenvolvem entre o nascimento, o crescimento, a maturação, o declínio até à sua (possível) morte. O penúltimo subponto deste subcapítulo reformula a questão inicial *o que é a tragédia?*, para *como se desvia a tragédia?*<sup>61</sup>, e mais precisamente, como *se desvia*<sup>62</sup> a problemática da *individualidade* na tragédia em determinadas “épocas de revelação trágica” (Serra, 2006) que firmam a “tragédia do Eu” (Argullol, 2009), no sentido de detectar algumas pistas de um *dizer* trágico contemporâneo. Finalmente, debruçamo-nos sobre a inferioridade e as suspeitas da possibilidade da tragédia moderna.

#### Intermitências do Trágico na Vida

Antes de estabelecermos alguns paralelismos entre a tragédia e a dimensão trágica da vida, interessa indagar sobre o que nos permite falar de uma dimensão trágica da vida ou de uma tragicidade da existência. São várias as expressões que concorrem no sentido de consubstanciar esta ideia que associa o trágico e a vida: Maffesoli (2004) faz uso da expressão “sentido trágico da vida”; Serra (2006) recorre às expressões “visão trágica da existência” e “cosmovisão trágica”, quando se refere à

---

<sup>61</sup> Esta pergunta tem como ponto de partida a reformulação proposta por Serra (2006) que, na sua investigação *Pensar o Trágico. Categorias da Tragédia Grega*, opta pela pergunta “como se revela a tragédia?”, em vez de “o que é a tragédia?” ou “o que é o trágico da tragédia?” (*ibid.*: 39), por causa do risco que se corre em esbarrar-se numa visão petrificada dos termos e em ignorar-se toda uma herança literária e cultural de propostas que, de alguma forma, procura acercar-se de alguns dos seus contornos (*ibid.*: 24-26).

<sup>62</sup> O termo de “desvio”: (i) está associado à ideia de “viragem” (Nabais, 1997: 27) – para uma melhor compreensão sobre a evolução do termo “desvio”, vide Nabais (2014); (ii) está ligado a uma “(...) mudança do caminho, da direcção ou da posição normal (...)”, um “(...) afastamento dos padrões de bons costumes (...)”, “(...) lugar afastado do caminho principal; recanto (...)” (Houaiss; Villar, 2003: 1324).

visão trágica do homem, da vida e do mundo e que está subjacente à obra dos tragediógrafos gregos (*ibid.*: 13); Ricoeur (2013) utiliza as expressões “visão trágica do mundo”, “trágico da existência”, “trágico essencial da condição humana” e “sentimento do absurdo universal”<sup>63</sup>.

Na perspectiva de Maffesoli (2004: 135), o “sentido trágico da vida” discorre da consciência da presença do trágico na experiência da vida, a qual, na opinião do autor, está intimamente ligada ao retorno do trágico. Todavia, as expressões supracitadas deixam antever, de uma forma ou outra, a consciência do homem no que se refere à presença do trágico e ao permanente retorno do mesmo. Falamos pois, das inúmeras intermitências do trágico, ou seja, dum trágico que irrompe naturalmente e inesperadamente no decurso da vida, e que acolhe a morte como seu fim último.

Neste sentido, a vida e a natureza estão associadas a uma (des) ordem natural. As catástrofes – incêndios, inundações, sismos, etc. – fazem parte da ordem natural das coisas<sup>64</sup> (Campos, 2014: XIV). A nossa relutância perante as adversidades e as contingências da vida manifesta-se, sobretudo, na nossa dificuldade em aceitar esse imenso movimento que é a vida, ou antes, na nossa resistência em conceber a vida como sendo, na sua íntegra, instabilidade e desequilíbrio (Bataille, 1988: 53). Também para Ricoeur (2013: 342), a cegueira que perturba a visão do homem de absorver e de se reconciliar com a essência desse movimento advém, sobretudo, do carácter cego da necessidade, que o incita a perseguir obstinadamente a ordem das coisas.

Para Bataille (1988), a vida é um imenso movimento tumultuoso que “(...) não cessa de gerar mas que não cessa também de destruir o que gera” (*ibid.*: 77) e que segue, impreterivelmente, a sua inexorável condição: “(...) a de que os seres que ela gera e cuja força explosiva está esgotada cedam o lugar a novos seres que entram na roda com nova força” (*ibid.*: 53). Embora façam parte do eterno ciclo da vida e da morte, a destruição e o aniquilamento são geradores determinantes da mudança (como base estruturante de toda a natureza) e da vida, uma vez que esta, apesar da sua tragicidade subjacente, contempla todos os perigos, mas também todas as potencialidades (Dieke, 1990: 108).

---

<sup>63</sup> Ricoeur (2013: 277) faz conectar o trágico a uma ‘tipologia’ dos mitos que se relacionam com a origem e o fim do *mal* e associa a “estrutura cósmica do mal” a “um sentimento do absurdo universal”.

<sup>64</sup> Segundo o pensamento de Séneca, as catástrofes não são em si mesmas um *mal* (Campos, 2014: XIV), o *mal* e o *bem* são de carácter moral (Séneca, 2014).

A propósito da destruição, em “O Colete e a Força – Comentário sobre a Espera e a Barbárie”, Monteiro (1990) propõe uma leitura do poema “À Espera dos Bárbaros”, de Constantino Cavafy. No poema, os bárbaros são uma espécie de “solução” à decadência da civilização que se esvai no vazio, num profundo mal-estar, numa falta de vontade de lutar, inclusivamente, contra os próprios bárbaros. Segundo Monteiro, no poema, os bárbaros trariam uma limpeza aos “formalismos das leis” e aos “ornamentos da linguagem”:

A indispensável linguagem parece dispensável, quando a nossa Modernidade vai reduzindo tudo a palavras e não consegue deixar de o fazer, mesmo sabendo quanto isso significa a sua própria destruição. Quando, no vai-vem entre a linguagem e o mundo, se perde o contacto com o mundo, ou se acredita que é a linguagem e só ela que cria o Ser, então é preciso tentar ir às próprias coisas e aceitar a sua violência – o mais nua possível. (Monteiro, 1990: s/p)

Todavia, Monteiro chama a atenção para a necessidade da ideia de barbárie apenas poder ser usada “ou esteticamente ou eroticamente” (*ibid.*: s/p):

No século XX os bárbaros também vieram, realmente, terrivelmente, criando sociedades totalitárias que não foram solução nenhuma nem puderam ser suportadas muito tempo. Quando se passou da *espera* dos bárbaros, como “uma espécie de solução”, à *experiência* dos bárbaros, como solução, o resultado foi um *Waste Land* devastado e devastador, com opressões e massacres do género daqueles antigos que Cavafy, como bem nota Jorge de Sena, sinistramente omite, talvez por evidentes, e que tantos modernistas, dos maiores, não tiveram na devida conta. Fomos bárbaros e escravos. É que a ideia da barbárie só pode ser usada ou esteticamente ou eroticamente: só aí é possível conhecer ou projectar totalidades (...) (Monteiro, 1990: s/p)

Por isso, tal como Monteiro (*ibid.*: s/p), consideramos que “os bárbaros funcionam sempre e apenas como ‘uma espécie de solução’”. Monteiro refere-se ao *nós* que está no início e no fim do poema como alguém que, no meio da multidão, espera pelos bárbaros mas sem grande ilusão ou esperança porque tem consciência que os bárbaros funcionam apenas como uma promessa ou como uma solução (melhor do que não haver solução) a partir da qual é possível trabalhar.

Por tudo isto, a consciência do homem relativamente à presença do trágico na vida e à concepção cíclica do tempo, não se esgota no imenso movimento que vai do nascimento à morte, uma vez que a própria repetição das acções de todos os dias

comporta uma necessidade vital de regeneração e a crença de que a vida começa sempre de novo (Maffesoli, 2004: 146). Visto estarmos todos submetidos às mesmas leis “(...) quem nasce tem por força de morrer (...)” (Sêneca, 2014: 541-542), a morte, ou o que chamamos morte é, antes de mais, “(...) a consciência que dela temos (...)” (Bataille, 1980: 39). Ademais, segundo Sêneca, a morte é também “a única certeza que temos” (Sêneca, 2014: 541-542), em relação à qual, ainda nutrimos um sentimento irreconciliável pela enorme incerteza do que está (ou não) para além dela<sup>65</sup>. Todavia, este sentimento irreconciliável em relação à morte talvez se traduza melhor, não tanto pela incerteza do desconhecido, mas sobretudo, pela angústia<sup>66</sup> que nos causa a ideia de a nossa individualidade ser subitamente e inevitavelmente aniquilada<sup>67</sup> (Bataille, 1980: 18).

A angústia da morte está precisamente na impossibilidade de cessar, na ambiguidade de um tempo que falta e de um tempo misterioso que resta ainda. (...) A morte é, para um ser a quem tudo acontece de acordo com projectos, um acontecimento absoluto, absolutamente a *posteriori*, que não se oferece a nenhum poder, nem mesmo à negação. O morrer é angústia, porque o ser ao morrer não acaba ao terminar. Não tem mais tempo, ou seja, já não pode conduzir a sítio nenhum os seus passos (...). (Levinas, 2008: 44)

Por tudo isto, Freud (1991) assevera que desde os tempos mais remotos, nenhum domínio dos nossos pensamentos e sentimentos se manteve tão inalterável quanto a nossa relação com a morte. Embora a nossa lógica defenda a teoria de que ‘todos os seres humanos são mortais’, o nosso inconsciente ainda não conseguiu absorver esta lógica. Esta espécie de “paragem evolutiva”, como é referida por Freud, deve-se ao facto do saber científico ser ainda incerto e à força que ainda têm as nossas reacções originárias (Freud, 1991: 228). Em *O Mal-Estar na Civilização*, Freud

---

<sup>65</sup> Ainda no seguimento destas ideias, Ricoeur fala-nos da “circularidade da vida e da morte” (Ricoeur, 2013: 305): “Nascer é elevar-se da morte à vida e morrer é descer da vida à morte; neste sentido, o ‘corpo’ pode ser um espaço de expiação para essa outra vida, à qual nós chamamos morte, e o Hades o lugar da expiação para o mal cometido nesta vida, que para o profano é a única vida.”

<sup>66</sup> Embora na cultura ocidental prevaleça a ideia de que há angústia face à morte, tal não é uma condição da relação entre o homem e a morte. Nem sempre existe angústia ante a morte, mas prazer. São muitas as personagens românticas, por exemplo, que deixam antever este estado de prazer ante a morte (Argullol, 2009). Para Argullol (*ibid.*) houve uma grande cisão entre o homem e a natureza e a reconciliação dessas duas esferas é desejada muitas vezes através da morte e, segundo a opinião do autor, traduz-se pela fusão com o Nada ou com o Infinito.

<sup>67</sup> Para Bataille, o ser humano é um ser descontínuo e, por isso “(...) a mais violenta separação do ser é sempre aquela que o arranca à descontinuidade. Por isso, a morte é, para nós, a violência maior, pois que nos arranca da obstinação que temos em ver durar o ser descontínuo que somos” (Bataille, 1980: 17-18). Também para Levinas (2008: 8) “(...) a violência não consiste tanto em ferir e em aniquilar como em interromper a continuidade das pessoas (...)”.

(2008) acrescenta que, um dos principais obstáculos à evolução da civilização reside no facto de Eros fazer-se acompanhar de um instinto de morte, com o qual “partilha o domínio do mundo” (*ibid.*: 79). Este instinto de morte é representado sobretudo pelo instinto agressivo que se caracteriza por ser justamente uma disposição instintiva, primitiva e autónoma do homem (*ibid.*). Por isso para Freud, a evolução da civilização é, antes de mais, “a luta da espécie humana pela vida” (*ibid.*), ou seja, “a luta entre Eros e a morte, entre o instinto vital e o instinto destrutivo” (*ibid.*).

Neste sentido, ainda que o homem tenha edificado um mundo racional, uma camada de violência continua a subsistir e alimentar-se no seu subsolo (Bataille, 1980: 36), pela possibilidade sempre em aberto de até o mais racional<sup>68</sup> dos homens sucumbir à violência de um ser que procura obedecer, mas cujo movimento não se reduz à razão. A consciência que temos da existência dessa camada de violência deixa-nos a perene certeza de que “ela nos pode levar ao pior” (*ibid.*: 57). Assim, na perspectiva de Bataille (*ibid.*: 40) “A interdição que se apodera de nós diante do cadáver (...)” - neste caso, o autor dá como exemplo, o cadáver de outro homem, pela imagem que ele concede do nosso próprio destino – “(...) é a distância para a qual rejeitamos a violência (...)” (*ibid.*). Por outras palavras, a imagem deste destino fatídico conduz-nos a um estado de prudência permanente, através do qual, procuramos separar-nos da violência<sup>69</sup>.

Toda a cultura mais não é do que tentar impedir este chegar da ‘carne’ à frente, ou então mantê-la ‘protegida’ na retaguarda. A obsessão teológica com a carne cancela este pânico, que retorna sempre. Percebe-se de imediato o que está em causa. A cultura começa com o afastamento da ‘carne’ que é o que está no início

---

<sup>68</sup> Como exemplo “E que dizer do filme de Jonathan Demme – *O Silêncio dos Inocentes* – protagonizado por Hannibal Lecter, um canibal simpático e doutorado, que faz justiça pela boca comendo os “maus”? Na verdade, o mais arcaico continua o seu caminho subterrâneo nos escaninhos mais profundos da cultura. De maneira sublimada, a obsessão com a carne segue o seu caminho no meio daquilo que a deveria afastar e proteger.” (Miranda, 2008: 109-110).

<sup>69</sup> No diagnóstico de Lipovetsky (1988) acerca da sociedade ocidental pós-moderna, o autor entende que “A era do consumo acentua a pacificação dos comportamentos e, em particular, faz diminuir a frequência das rixas e da violência física (...)” (*ibid.*: 185). Da mesma forma, o autor determina a honra e a vingança como as causas das violências selvagens que perduraram durante milénios, mas que têm sido paulatinamente eliminados do mundo moderno, paralelamente ao seu processo de civilização (*ibid.*). A par do elevado policiamento das sociedades, assiste-se a uma diminuição profunda dos actos de violência interpessoal. Contudo, segundo as palavras do autor “(...) enquanto a honra e a vingança continuarem a prevalecer, o desenvolvimento do aparelho policial, o aperfeiçoamento das técnicas de vigilância e a intensificação da justiça (...), terão apenas um efeito limitado sobre as violências privadas (...)” (*ibid.*: 177). Se antigamente era “vergonhoso” não responder a uma ofensa, actualmente tal não acontece, sendo a resposta dada através da indiferença, na maioria das vezes “Se, na sociedade tradicional, o outro surge imediatamente como amigo ou inimigo, na sociedade moderna, identifica-se geralmente com um estranho anónimo que não merece sequer o risco da violência” (*ibid.*: 180).



dos inícios, a que nunca podemos aceder. Enquanto pura carne, nada temos a dizer ou a fazer. Dentro do *continuum* da natureza nada distinguiria a carne de outra matéria qualquer. Mas estivemos sempre do lado de cá da carne, e é por isso que nos obsidia e perturba. É certo que por seu intermédio nos vêm prazeres enormes, mas também muita dor. (Miranda, 2008: 103)

### **A Tragédia e a Vida**

Desde já podemos estabelecer alguns paralelismos entre a tragédia e a vida, no que diz respeito a esse percurso que vai da origem até à morte. Por exemplo, Langer (2006) entende a tragédia como um dos meios de construção dramática, cuja forma é orgânica. Na base desta forma orgânica está a própria forma de vida do organismo: “Sua vida tem um começo, ascensão, ponto culminante, descensão (...) e o final é inevitavelmente a morte” (*ibid.*: 345). No entanto, ao contrário dos outros animais, os seres humanos “(...) têm consciência da história individual como uma passagem do nascimento até à morte” (*ibid.*: 346). É o ritmo deste percurso das vidas individuais por uma série de estações que não se repetem – crescimento, maturidade, declínio – que Langer considera ser o ritmo trágico, o ritmo vital da auto-consumação, uma forma cadenciada cuja crise tende a um encerramento absoluto (*ibid.*: 365). Para Langer, a tragédia genuína é aquela cujo drama exhibe “o ritmo trágico de ação” (*ibid.*: 369).

O ritmo trágico, que é o padrão de uma vida que cresce, floresce e declina, é abstraído ao ser transferido dessa atividade natural à esfera de uma ação caracteristicamente humana, onde é exemplificado em crescimento mental e emocional, amadurecimento e renúncia final de poder. Nessa renúncia encontra-se o verdadeiro ‘heroísmo’ do herói – a visão de vida como realizada, isto é, da vida em sua totalidade, a sensação de cumprimento que o ergue acima de sua derrota. (...) O drama trágico é planejado de modo que o protagonista cresça mental, emocional ou moralmente, segundo a exigência da ação, que ele mesmo iniciou, até a completa exaustão de seus poderes, o limite de seu desenvolvimento possível. Ele se desgasta no curso de uma ação dramática. Isto, evidentemente, é uma tremenda abreviação de vida; ao invés de sofrer o longo processo, físico e psíquico, multilateral, de uma biografia real, o herói trágico vive e amadurece em algum aspecto particular; todo seu ser está concentrado em algum aspecto particular; todo seu ser está concentrado em um objectivo, uma paixão, um conflito e derrota derradeira. Por esta razão, o agente primordial da tragédia é heróico; seu carácter, a situação que se desenrola, a cena, embora ostensivamente familiares e humildes, são, todos, exagerados, carregados com mais sentimento do que as realidades comparáveis possuíam. Esta intensificação é necessária para alcançar e manter a ‘forma em suspenso’ que é ainda mais importante no drama trágico do que no cómico; não assinalando um término absoluto, precisa apenas restaurar um equilíbrio, mas o final trágico

precisa recapitular toda a ação para ser o cumprimento visível de um destino que estava implícito no início. Esse recurso (...) pode ser chamado de ‘exageração dramática’ (...). (Langer, 2006: 370-371)

Segundo Langer, a própria acção marca o momento em que o protagonista nada pode resolver:

(...) onde ele comete seu ‘erro trágico’ ou exhibe sua ‘fraqueza trágica’. Ele é levado por sua própria acção e pelas repercussões desta no mundo a responder com mais e mais competência, mais e mais audácia a um desafio que se acumula constantemente; assim, seu carácter ‘cresce’, isto é, ele desdobra sua vontade e conhecimento e paixão, à medida que a situação amadurece. Sua carreira não é uma mudança de personalidade, mas amadurecimento. Quando atinge o limite de seu desenvolvimento mental e emocional, ocorre a crise; então vem a derrota, ou pela morte, ou, como em muitas tragédias modernas, pelo desespero que é o equivalente da morte, a ‘morte da alma’, que encerra a carreira. (Langer, 2006: 372)

Como temos vindo a observar, a proposta de Langer assenta numa espécie de ordenamento interno que compõe a estrutura da tragédia grega e que, no nosso entender, apenas vem dar continuidade à analogia entre a tragédia e a lógica estabelecida por Aristóteles, na *Poética*, através da qual a tragédia constitui um “todo”, com princípio, meio e fim, vinculada a uma extensão de tempo - preferencialmente curta -, mas com a duração suficiente para comportar a peripécia e a catástrofe final.

Colocando de lado o ritmo da acção trágica pautado pela lógica do princípio, meio e fim, no sentido moderno das ideias da tragédia, as palavras “mito” e “ritual” têm sido utilizadas como metáforas da acção trágica como ciclicidade da morte ao renascer, associada às estações; a morte sacrificial através da qual o lamento e a descoberta são uma forma de renascer. Assim, interessa-nos observar como é que a própria evolução da tragédia intersecta (ou não) essas várias etapas que vão do princípio ao fim, ou antes, do nascimento à morte e da morte ao renascimento. Posto isto, no que diz respeito à origem ou ao nascimento da tragédia, como observámos anteriormente, as teorias são vagas e imprecisas. Tendo origem nos ditirambos, sabe-se que a tragédia evoluiu rapidamente e atinge o seu ponto de maturação como género

dramático<sup>70</sup>, durante o período clássico. Se tivermos em linha de conta o *corpus* literário que assenta nas 32 tragédias gregas completas que sobreviveram até hoje - e que correspondem a um período de tempo muito reduzido, de aproximadamente 80 anos -, podemos observar uma rápida evolução da tragédia, cuja forma de teatro (centrada na acção dramática) apresenta-se já muito aproximada da forma que conhecemos actualmente (Romilly, 2013: 27-28). No entanto, se por um lado, a rápida evolução da tragédia marca a solidificação do género trágico, por outro lado, determina o seu declínio (Aristóteles, 2008; Nietzsche, 2004; Romilly, 2013: 50) e até a sua própria morte (Nietzsche, 2004). Esta noção antiga sobre o desenvolvimento da tragédia grega, tem início em Ésquilo, aperfeiçoa-se na forma de Sófocles e tem a sua fase de decadência em Eurípedes, no século IV a.C. (Easterling, 1997: 155). Aristóteles contribui decisivamente para a solidificação deste modelo, uma vez que promove as peças de Sófocles como a norma, em detrimento das peças de Eurípedes (Aristóteles, 2008; Easterling, 1997: 155). No seguimento destas ideias, Nietzsche (2004) acaba por decretar a morte da tragédia grega através das tragédias de Eurípedes. No entanto, Steiner (1961) prolonga o período de vida da tragédia para além do período que serve de palco às apresentações das tragédias gregas até às tragédias de Shakespeare, depois das quais o autor considera que a tragédia é inexistente ou quase inexistente (Steiner, 1996). O autor defende a raridade da tragédia absoluta<sup>71</sup>, uma vez que no absolutamente trágico, o crime do homem reside precisamente em ser e em existir (*ibid.*: 129-130). Neste sentido, face ao abandono do homem contemporâneo num deserto espiritual, a “quase tragédia” parece ser a forma dramática que melhor serve o universo contemporâneo ocidental (*ibid.*). Contudo, se para Steiner a tragédia é quase inexistente depois de Shakespeare, para Argullos (2009: 22):

Shakespeare é unicamente a última cena do primeiro acto da moderna ‘tragédia do Eu’. (Uma ‘tragédia’ em que o segundo acto é o Romantismo e em que o terceiro acto – ou talvez o desenlace? – é representado por Nietzsche, Kierkegaard, Kafka, Joyce, Beckett...). Porque a primeira cena teria de situar-se,

---

<sup>70</sup> A tragédia, a comédia e o drama satírico foram os três grandes géneros dramáticos que nasceram no mundo helénico (Grimal, 2002: 25).

<sup>71</sup> Na perspectiva de Steiner (1996: 120-130), a lista de tragédias absolutas é composta por: *Rei Édipo* e *Antígona*, de Sófocles; *Medeia*, *Hecuba*, *As Troianas* e as *Bacantes*, de Eurípedes; *Fausto*, de Marlowe; *Timão de Atenas*, de Shakespeare; *Berenice* e *Fedra*, de Racine; *Cenci* de Shelley, em conjunto com a adaptação de Artaud; *Woyzeck*, de Büchner; os “buracos negros” no *guignol* e monólogos de Beckett.

sem dúvida, no momento em que Giotto pinta os frescos de Santa Maria della Arena em Pádua (...). (Argullol, 2009: 22)

São vários os autores que apontam a eclosão do indivíduo como causa primeira de um suposto declinar da tragédia grega ou até da sua própria morte (Nietzsche, 2004; Romilly, 2013: 50). Embora alguns autores (Argullol, 2009: 21) defendam que a emergência do eu tem a sua origem no renascimento, com ressurgimento no romantismo e, mais recentemente, na contemporaneidade; outros (Mossman, 2001; Nietzsche, 2004; Romilly, 2013) consideram que a eclosão do eu tem a sua origem na própria época clássica. Todavia, se por um lado podemos apontar a eclosão do eu como princípio do declínio e da morte da tragédia grega, por outro lado, também podemos sugerir a eclosão do eu como um factor embrionário do nascimento de uma outra tragédia, que não cessa de evoluir até à contemporaneidade. Argullol (2009) refere-se a esta nova tragédia como a ‘tragédia do eu’, cujo percurso até à actualidade tem sido marcado, em parte, pelo racionalismo socrático.

### **Desvios na “Tragédia do Eu”**

Assinalámos anteriormente que o princípio de individuação na tragédia caminha paralelamente ao princípio de individuação no homem. Sinalizámos o nascimento da individualidade na tragédia grega como a sua causa de morte e, simultaneamente, o nascimento de uma outra. Se, por um lado, esta nova tragédia caracteriza-se pela emergência do eu, por outro lado, este individualismo não parou de progredir e nunca cessou ao longo dos séculos na tragédia e no homem. Visto isto, interessa-nos observar como é que esta nova tragédia, que desponta nas tragédias de Eurípedes, consolida-se ao longo dos séculos e acaba, também ela, por ingressar (ou não) na sua fase de declínio. Ainda que se negue ou duvide da existência de uma tragédia contemporânea (Steiner, 1961), alguns autores procuram determinar os contornos da tragédia contemporânea com base nos pressupostos do pensamento trágico e respectivas representações trágicas de épocas anteriores (Argullol, 2009; Serra, 2006). Assim, considerando que existe um fio trágico em torno do qual se aglomeram as representações artísticas da tragicidade da existência humana, Argullol (2009: 14) aponta o renascimento e o romantismo como dois períodos profundamente marcados pelo pensamento trágico e que lançam as bases para um entendimento do

trágico actual. Tal como Argullol (*ibid.*), também Serra (2006) vincula o pensamento romântico com o seu grande antecedente trágico, o renascimento. Todavia, apesar das divergências de opinião em relação aos períodos que testemunham a emergência do eu, no desenvolvimento desta reflexão vamos considerar também o período clássico, uma vez que, no nosso entender, este é o primeiro momento a assistir e a contemplar o fenómeno da individualidade não só no interior da tragédia, mas no próprio homem.

Assim, partindo da discórdia argumentativa sobre a problemática da individualidade para a tragédia grega e para os Gregos, ou antes, a vitalidade da individualidade das personagens para o género grego (Mossman, 2001: 375), Mondolfo (1968: 61-62) considera que o conhecimento que os gregos têm do humano é um conhecimento objectivo e exterior, que ainda está afastado de uma consciente interioridade espiritual ou de uma compreensão consciente da subjectividade. Segundo o autor, a subjectividade nos gregos é, antes de mais, uma “subjectividade em acção” (*ibid.*: 62), da qual os sujeitos têm, quanto muito, uma “consciência instintiva e obscura” (*ibid.*). Por isso, na perspectiva de Mondolfo, a tragédia grega expressa, sobretudo, a “herança das crenças demoníacas e mágicas originárias” (*ibid.*: 72) (muitas das quais ainda persistem na actualidade, tais como: a possessão demoníaca, os encantamentos e as feitiçarias). Todavia, para Van Groningen (1957: 61), o homem grego não se debate apenas com o mundo de um poder sobre-humano e com o mundo exterior, mas também com o mundo da sua alma. Também para Hegel, a consciência da individualidade é uma das condições fundamentais da tragédia<sup>72</sup> (Williams, 2006: 55). O filósofo dá como exemplo os finais da tragédia grega, onde as consciências individuais não só intersectam determinados temas universais e poderes essenciais da vida, mas também a resolução trágica desses conflitos assenta na restauração da substância ética, mesmo que isso implique a queda e a destruição dos indivíduos. Por isso, Hegel insiste na ideia de que não são as “paixões” que conduzem os poderes éticos que caracterizam os heróis trágicos, na medida em que as “paixões” são transitórias, mas antes, um único ‘pathos’, de tal forma duradouro, poderoso e resistente, que tem o seu fim apenas através da destruição do herói (Hegel, 1964; Young, 2013: 116-117). Note-se que o destaque dado por Hegel ao ‘pathos’ único faz

---

<sup>72</sup> “Para a verdadeira acção trágica é essencial que o princípio da liberdade individual e da independência ou, pelo menos, da autodeterminação, a vontade de encontrar no eu a causa livre e a fonte do ato pessoal e suas consequências, já tenham sido despertados.” (Hegel *apud* Williams, 2006: 55)

com que os heróis trágicos pareçam estar mais próximos dos arquétipos do que dos indivíduos, ou antes, dos aspectos psicológicos e da complexidade que caracterizam as personagens, no sentido moderno. Todavia, na perspectiva do filósofo, o herói trágico situa-se numa posição intermédia entre o arquétipo e o indivíduo porque carece, simultaneamente, de existência externa e de interioridade subjectiva sem as quais, a “identidade dos poderes universais” perde-se em “todas as complicações da existência finita” (Hegel, 1972; Young, 2013: 117). Por isso, na perspectiva de Hegel, mais do que o medo ou a simpatia trágica, a tragédia proporciona um sentimento de reconciliação, sob a visão da justiça eterna (Williams, 2006: 56). Assim, quando comparada com a tragédia grega, onde as personagens representam finais de substância ética, os finais da tragédia moderna parecem estar mais ligados ao foro pessoal, ou seja, os nossos interesses estão mais ligados ao isolamento individual e às suas respectivas condições do que a uma reivindicação ética e à necessidade (*ibid.*).

Todavia, Argullol (2009) alega que o espírito moderno emerge quando o homem renascentista, por um lado, encanta-se com o seu poder e, por outro lado, perturba-se com a sua impotência<sup>73</sup> (*ibid.*: 24). Do ponto de vista do autor, a eclosão do Indivíduo ou a emergência do Eu inicia-se no renascimento, nomeadamente nos sonetos de Shakespeare (*ibid.*: 21) e ressurge no romantismo, em meados do século XVIII, a par do Iluminismo europeu, através de uma literatura, de uma pintura (Piranesi, Fuseli) e de uma música que retomam o subjectivismo cujo crescimento, segundo o autor, parece ter sido interrompido desde os *Essais* de Montagne e as tragédias de Shakespeare (*ibid.*: 35). Tendo em vista a essência trágica do Eu na razão/pensamento romântico e pós-romântico, Argullol procura aprofundar alguns elementos “trágico-heróicos” indispensáveis para compreender o mundo e o homem moderno. Note-se que o autor afasta-se do romantismo como movimento ou período e centra-se no romantismo como atitude “(...) a reflexão romântica é, acima de tudo, uma concepção trágica e do mundo modernos” (*ibid.*: 14). Por isso, na perspectiva de Argullol, para além de Nietzsche ser um dos autores que mais profundamente alicerça a “tragédia do Eu”, o próprio Nietzsche encontra-se na charneira, no centro da contradição que caracteriza o artista romântico.

---

<sup>73</sup> “Sob a pena de Pico, que partilha com Nicola Cusano a tese do Universo ilimitado e eterno, o homem, elevado ao ilimitado e ao eterno, alcança uma dignidade cósmica sem precedentes; dignidade que logo se dissolverá, tragicamente, na galilaica percepção da impossibilidade do antropocentrismo do primeiro Renascimento”. (Argullol, 2009: 30)

Enquanto o herói clássico, e mais ainda o herói renascentista-shakespeariano, se move em coordenadas – ideias, fins, acções, adversidades – que fazem com que possa conciliar em si próprio – conciliação trágica – o antagonismo entre o seu tenaz pathos e o Destino, o herói romântico sente a disformidade do mundo que o rodeia. Um mundo onde ideais, fins, situações e, inclusive, adversidades, não têm perfis definidos; um mundo onde o herói não se sente guiado pelo apelo de uma vigorosa moral colectiva nem impelido a grandes objectivos prometeicos. Em suma, um mundo no qual o relativismo dos valores não só condena o herói a uma solidão sem rumo, como também o afasta de toda a possibilidade de conciliação trágica. O titanismo da razão romântica contém precisamente a vontade de fazer frente a este relativismo, através da construção de uma identidade subjectiva que seja o vigoroso fruto da contradição trágica. Não podendo avaliar o seu comportamento pelo procedimento moral de um mundo que julga despojado dele, o romântico submete toda a escala de valores ao seu jogo individual de gozo e sofrimento. (Argullol, 2009: 272-273)

Ainda sob do ponto de vista de Argullol (*ibid.*: 33), perante a imagem do destino, a peculiaridade do “génio renascentista” traduz-se pelo duelo que trava com o *pathos* paradoxal da sua época, enquanto o “génio romântico” aceita e conhece com profunda lucidez as directrizes dilaceradas do seu destino. Para o homem romântico, a busca de perfeição rebate-se na consciência da sua própria limitação, sendo a figura de Prometeu, o apogeu deste rebatimento (*ibid.*: 124-125). O homem romântico é absolutamente convicto da sua identidade “(...) como suicida, como super-homem, como génio, como sonâmbulo, como nómada (...)” (*ibid.*: 125), nunca renuncia à identidade e opta por exilar-se da realidade. Os românticos tentam resgatar o Eu da ‘angústia da razão’, tentam unificar<sup>74</sup> poesia e ciência, homem e natureza<sup>75</sup>.

O génio do artista romântico, ao assumir plena consciência da sua independência face às regras e às normas, liberta a arte da imitação da realidade exterior e procura inspiração na sua própria interioridade, o seu Eu (*ibid.*: 35-36). Por tudo isto, no cerne da arte romântica subjaz uma concepção do mundo revolucionária

---

<sup>74</sup> É uma ansiada unidade, não só por parte dos românticos como também por parte dos renascentistas. Entre os autores que influenciaram o romantismo destaca-se os chamados “metafísicos alemães” (Argullol, 2009: 29).

<sup>75</sup> Na busca da união entre o homem e a natureza, o “homem romântico” não ousa dominá-la, porque a relação entre ambos não é religiosa ou científica, mas mágica- os enigmas da natureza fascinam-no e inquietam-no, simultaneamente (Argullol, 2009: 25). Contudo, ao longo do processo de resgate (o resgate à ilusão que prende o homem a uma vontade de fusão ou de harmonização com a natureza), abre-se uma fenda entre ambos, que resulta da “(...) convicção trágica de que a comunhão do herói com a natureza é, em vida, tão impossível como irrenunciável” (*ibid.*: 34) e que se traduz através da “poética do Eu trágico-heróico” (*ibid.*: 29). Também para Schiller (1991: 60) “(...) a inapreensível natureza só podia lembrar-lhe os limites de sua imaginação, ao passo que a natureza destruidora (...) lhe lembrava a sua impotência física. Forçosamente passava pela primeira com desânimo e se desviava da outra com horror.”

e inaugural, cujos pressupostos são firmados na consciência, que difere da arte moderna, que se caracteriza pela incontornável irresolubilidade da condição trágica do homem moderno (*ibid.*: 40). Para o autor (*ibid.*: 272), o “trágico-heróico” do mundo moderno vai sendo substituído pelo “trágico-absurdo”. Por isso, são várias as expressões que têm servido para caracterizar o trágico contemporâneo: “desespero”, “vazio”, “ausência de sentido”, “absurdo”, segundo Serra (2006: 94); ou, “trágico-absurdo”, segundo Argullol (2009: 272).

Cito apenas dois exemplos notáveis: *À Espera de Godot* e *A Cantora Careca*. Em ambos os dramas, um deserto imenso acompanha cada palavra, como se a envolvesse em negras sombras, permanecendo apenas um rasto mal apagado de uma desencantada linguagem, confessamente incapaz de dizer a “vida” e a “alma”. Na obra de Beckett, o vagabundo, que todos nós somos, é a imagem do desenraizamento quase absoluto, do apagamento do tempo e da memória, da enferma solidão, enfim, do esvaziamento quase total. Na obra de Ionesco, um efeito semelhante é conseguido, neste caso, por meio de *nonsense*, de uma linguagem que se reduz a um mero e assignificativo linguajar. Quer uma, quer outra peça colocam, exaustivamente, o problema da linguagem, talvez um aspecto original do trágico contemporâneo. Há crimes, desgraças, equívocos e triunfos em Agamémnon e em Édipo, em Lear e em Macbeth, e em outros heróis da tragédia clássica, mas o destino, terrível ou magnífico que a cada um coube em sorte pode ser dito, é dito confiadamente e é percebido e vivido como tal. O homem faz-se na linguagem que o diz. Em *À Espera de Godot* ou em *A Cantora Careca* o homem está privado de dizer a sua dor porque ela não é acessível à linguagem. Mau grado as vozes que se erguem, reina um pesado silêncio onde tudo se votalizou. Não será esta tragédia da linguagem uma expressão ainda mais trágica que as clássicas tragédias, onde, só pelo facto de serem ditas, se evidencia o desejo de as suportar, de não permitir que o homem nelas se perca e arruíne? (Serra, 2006: 94-95)

### **Inferioridade e (Im) Possibilidade da Tragédia Moderna**

Como temos vindo a observar, ao acompanhar a evolução do homem, a tragédia tem evoluído e o seu percurso tem sido pautado por alguns pontos de viragem que nos permitem falar por exemplo em tragédia grega, ecos da tragédia durante a Idade Média e tragédia moderna. Contudo, esse longo percurso da tragédia que consideramos ser a evolução da própria tragédia tem gerado longos debates, nomeadamente no diz respeito, por exemplo, à inferioridade ou à impossibilidade de existir uma tragédia moderna. A ausência de um conflito dramático, a individualidade, a forte componente psicológica, a secularização da tragédia, são alguns dos aspectos associados à tragédia moderna que estimulam o debate em torno da validade da obra como tragédia, ou seja, da inferioridade ou da impossibilidade da tragédia moderna. Acrescente-se ainda que muitas das teorias sobre a inferioridade ou



a impossibilidade da tragédia moderna fundamentam-se na sua comparação com a tragédia grega.

Como verificámos anteriormente, são vários os pensadores que defendem que a tragédia assenta na ideia de conflito (Camus, 1970; Hegel, 1964; Lesky, 2003; Miller, 1949; Nietzsche, 2004; Schmitt, 1956; Schopenhauer, 2008; Steiner, 1961) e, como veremos, segundo a perspectiva de alguns desses pensadores (Camus, 1970; Hegel, 1964; Schmitt, 1956), a ausência do conflito na tragédia moderna põe em causa a validade da obra como tragédia. Por exemplo, no que diz respeito a *Hamlet*, de Shakespeare as opiniões divergem relativamente à validade da obra como tragédia.

Em *Estética II – O Belo Artístico ou o Ideal*, Hegel (1964) considera que *Hamlet* é uma tragédia inferior porque não possui um conflito ético (uma colisão de dois princípios éticos e respectiva resolução) e porque a peça está mais relacionada com a psicologia do que com problemas éticos.

(...) a aparição do espectro, no *Hamlet*, é a forma objectivada das próprias suspeitas de Hamlet. Vemo-lo atormentado pelo obscuro sentimento de que alguma coisa de monstruoso se deve ter passado; e é então que o espectro do pai lhe revela todo o horror da traição. Perante a reveladora descoberta, poder-se-ia esperar que Hamlet se entregasse a uma vingança impiedosa, que os espectadores já estão preparados para achar justificada. Mas, em vez disso, Hamlet hesita e contemporiza. Há quem censure Shakespeare por esta inactividade de Hamlet e o acuse de com isso ter demorado a evolução dos acontecimentos. No entanto, Hamlet é, na vida prática, uma natureza débil, concentrada e voltada sobre si mesma, que só dificilmente se pode resolver a perturbar a harmonia interior; é um melancólico, um sonhador, um hipocondríaco sempre mergulhado em pensamentos e, por isso, incapaz de uma acção rápida. Não disse Goethe que o que Shakespeare quis representar, ao escrever *Hamlet*, foi o drama de uma grande acção imposta a uma alma sem grandeza para ela? (Hegel, 1964: 143-144)

Para Benjamin (2004), *Hamlet* é um drama trágico e não uma “tragédia” porque de acordo com as diferenças entre “tragédia” e “drama trágico” estabelecidas pelo autor em *Origem do Drama Trágico Alemão*, a peça: (i) está relacionada com os acontecimentos correntes (a sucessão do trono inglês); (ii) a progressão da acção é contínua; (iii) apresenta violência no palco; (iv) em relação à morte de Hamlet há duas interpretações: a morte de uma alma nobre que encontrará um mundo melhor depois da morte; a morte de Hamlet cabe na interpretação da peça como um drama de mártir (todavia, se interpretarmos a indecisão de Hamlet como falha trágica, a sua

morte parece não entrar no critério da morte do mártir) (Young, 2013: 200).

Em face daqueles grandes dramas trágicos que, como o *Hamlet*, sempre fascinaram a crítica, o desajustado conceito de tragédia com que esta ajuiza aqueles há muito tempo tinha de se revelar obsoleto. Aonde iremos parar, de facto, se se quiser ver em Shakespeare, no episódio da morte de Hamlet, um último ‘resíduo de naturalismo e de imitação da natureza, que leva o poeta trágico a esquecer que não é sua tarefa motivar a morte, também fisiologicamente’? Quando se argumenta que no Hamlet a morte ‘não tem qualquer relação com o conflito, Hamlet, que se destrói interiormente por não encontrar outra solução para o problema da existência que não seja a negação da vida, morre de um golpe de espada envenenada! Ou seja, devido a um acaso totalmente exterior... Em rigor, essa cena de morte simplista anula completamente o elemento trágico do drama’. É um exemplo dessa crítica aberrante que, pelo zelo da sua informação filosófica, não se dá ao trabalho de aprofundar mais o estudo da obra de um génio. A morte de Hamlet, que tem tanto a ver com a morte trágica como o príncipe da Dinamarca com Ajax, é característica do drama trágico na sua veemente exterioridade, e só por isso digna do mestre que a criou, porque Hamlet, como deixa perceber o diálogo com Osric, quer respirar fundamente, como se fosse um gás sufocante, o ar pesado do destino. Hamlet quer morrer por obra do acaso, e uma vez que os adereços ominosos se juntam à sua volta como se ele fosse ser senhor e conhecedor, no final deste drama trágico, como algo que lhe é inerente e que ele supera, cintila por um instante a luz do drama de destino. Enquanto a tragédia termina com uma decisão, por mais incerta que seja, ressoa na essência do drama trágico e na da sua morte um apelo próprio dos mártires. (Benjamin, 2004: 141-142)

Apesar das diferenças entre a tragédia e o drama trágico, e, embora este último não possua, segundo o legado aristotélico, alguns dos requisitos essenciais à “boa” tragédia - nomeadamente um “conflito interior”, uma “culpa trágica” ou uma “expição” -, Benjamin considera que os dramas trágicos não são inferiores à tragédia grega e a sua qualidade não pode ser avaliada de acordo com os requisitos de Aristóteles precisamente porque as tragédias e os dramas trágicos são diferentes.

É também a partir de *Hamlet*, de Shakespeare que, em *Hamlet or Hecuba: The Intrusion of Time into the Play*, Schmitt (1956) dá seguimento à distinção entre “tragédia” (*Tragödie*) e “drama trágico” (*Trauerspiel*) elaborada por Benjamin, propondo contudo uma “redefinição” dessa distinção. Ao contrário de Benjamin, Schmitt considera que o drama trágico é inferior à tragédia e que *Hamlet* não é um drama trágico, mas sim, uma tragédia genuína. No prisma de Schmitt, a tragédia genuína assenta em dois aspectos essenciais, o mito e uma realidade histórica. Por isso, enquanto para Benjamin, *Hamlet* é um drama trágico pois um dos seus aspectos

é tratar a sucessão do trono inglês durante o século XVII; na opinião de Schmitt, em *Hamlet*, Shakespeare consegue partir da situação política da sua contemporaneidade e eleva-a ao nível do mito, pois trata de conflitos universais. Embora a proposta de Schmitt sobre tragédia siga o alinhamento de Hegel, na medida em que Schmitt apoia o conflito ético-político como uma das fontes da tragédia autêntica, Schmitt discorda de Hegel em relação a *Hamlet*. Na opinião de Schmitt, *Hamlet* não é inferior à tragédia grega porque, de acordo com a sua definição de tragédia genuína, tal como a tragédia grega, *Hamlet* trata assuntos da vida real e questões ético-política das personagens, além dos conflitos psicológicos.

Em “On the Future of Tragedy”, Camus (1970) também questiona *se é possível a tragédia moderna?* Tal como Nietzsche, Camus concorda com a morte da tragédia através do racionalismo socrático, no período clássico. Todavia, ao contrário de Nietzsche, o autor defende a existência da tragédia no Renascimento. Na opinião do autor existem apenas dois grandes períodos da tragédia: (i) o século V a. C. da Grécia, ou seja, o período de Ésquilo a Eurípedes; (ii) o Renascimento Europeu, nomeadamente o período que se inicia com Shakespeare e que termina com Calderón (em Espanha) e com Racine (em França). Segundo Camus, ambos os momentos marcam uma transição: a transição das formas do pensamento cósmico, impregnadas de noções sobre o divino e o sagrado, para formas marcadas pelas noções de individualismo e racionalismo. O autor acrescenta que estes dois momentos assistem a uma transição da tragédia ritual para a tragédia psicológica e, nesse sentido, na perspectiva de Camus, enquanto a tragédia grega clássica morre com Sócrates, a tragédia renascentista morre com Descartes (*ibid.*: 305). Para Camus, depois da época cartesiana, através do espírito científico o homem encontra-se só e, por isso, confronta-se consigo mesmo (*ibid.*: 306). No ocidente, ao desaparecer o destino como limite da ambição humana, o homem deixa de ser uma figura trágica e passa a ser um aventureiro: o homem do século XIX vive no plano do infinito.

Embora Camus considere a existência apenas de dois grandes períodos da tragédia, o autor acredita na possibilidade do renascer da tragédia. Camus surpreende-se pelo facto de o contexto das guerras do século passado não ter inspirado nenhum poeta trágico. Ao chamar a atenção para a necessidade de revolta contra esses estados ditatoriais e esses sistemas de racionalismo, Camus alerta para a importância da tragédia moderna procurar novas imagens sagradas e novos paradigmas de luta pela

liberdade (*ibid.*: 306). Por isso, na perspectiva do autor, a revolta na tragédia moderna não tem o mesmo significado do que na tragédia clássica, pois a ordem das coisas revelou-se excessiva, monstruosa: enquanto, na tragédia grega, a revolta do herói reside no facto de mostrar a necessidade como destino, ou seja, os limites da vida humana, pois lembra-nos que não somos deuses e que existe uma ordem no cosmos que não pode ser transgredida, a revolta na tragédia moderna reside na resistência à tirania.

Embora Camus siga o legado hegeliano sobre o facto de a tragédia grega assentar na tensão e conflito entre duas forças, ambas com a sua razão, Camus discorda de Hegel em relação a Shakespeare e Sófocles. Tal como Hegel, Camus considera que a tragédia psicológica é inferior à tragédia que assenta no conflito ético e, por isso, a tragédia de Eurípedes é inferior às tragédias de Ésquilo e Sófocles. Todavia, ao contrário de Hegel, que considera a tragédia de Shakespeare inferior por tratar de aspectos psicológicos em vez de aspectos éticos, Camus considera que as tragédias de Shakespeare não são inferiores a Sófocles. Pelo contrário, são o renascer de Sófocles pois, tal como as tragédias de Sófocles, as tragédias de Shakespeare não só assentam no conflito, ou seja, as paixões das suas personagens lutam contra a ordem sagrada, mas também as suas tragédias exibem a limitação da liberdade pelo destino. Temos algumas dúvidas em relação a este critério de Camus quando aplicado a *Hamlet* porque no nosso entender *Hamlet* tem também uma grande componente psicológica.

Ainda sobre a questão que gira em torno da possibilidade de os modernos escreverem tragédia, em “Tragedy and the Common Man” Miller (1949) defende que a tragédia moderna é possível e rejeita alguns argumentos que procuram mostrar o contrário, nomeadamente o argumento que incide sobre a inexistência de um conflito que exponha princípios morais e o argumento que nega a possibilidade da tragédia moderna em função do elevado estatuto social das personagens que protagonizam as tragédias. Em relação ao primeiro argumento, Miller defende que a tragédia assenta na exposição de princípios morais, na medida em que para o autor ainda há princípios morais pelos quais vale a pena lutar, nomeadamente a liberdade e a liberdade de pensamento. Miller rejeita também o argumento que nega a possibilidade da tragédia moderna em função do elevado estatuto social das personagens que protagonizam as tragédias porque embora não haja o poder de reis e rainhas na modernidade (por causa

da democracia), Miller defende a aptidão do homem comum para ser protagonista da tragédia moderna e justifica a sua posição com base na psicologia moderna, cujas análises são baseadas em formulações classificatórias - por exemplo, o complexo de Édipo – que se aplicam a indivíduos que passam por situações emocionais semelhantes. Miller rejeita o argumento do elevado estatuto social das personagens pelo facto de não hesitarmos em atribuir os mesmos processos mentais aos indivíduos de diferentes estatutos sociais e pelo facto de a acção trágica não ser propriedade exclusiva dos indivíduos de estatuto elevado. Na perspectiva de Miller, o sentimento trágico é evocado quando estamos diante de uma personagem que luta pela sua dignidade pessoal e, como tal, para o autor, a falha trágica não é uma fraqueza mas sim “uma falta de vontade de permanecer passivo diante do que ele concebe ser um desafio à sua dignidade” (Miller, 1949).

Antes de avançarmos para o estudo mais aprofundado sobre a tragédia grega queremos esclarecer que, no nosso entender, existe uma evolução da tragédia desde a antiguidade clássica até à contemporaneidade. De maneira alguma podemos concordar com as propostas que negam a existência da tragédia depois da tragédia grega. Ao longo dos séculos, a evolução do pensamento do homem tem impacto na tragédia e, por isso, o espírito que anima por exemplo a tragédia grega é diferente do espírito que anima a tragédia moderna. Contudo, no nosso entender, essas diferenças não podem determinar a inferioridade ou a superioridade de uma tragédia em relação a outra. Na nossa opinião, enquanto Sófocles está mais interessado nas questões dialécticas, Shakespeare interessa-se muito pelas questões do foro psicológico.

Sintoma evidente de que já se destaca uma noção de pessoa, presente também na recomendação de Polónio ao filho, *to thine own self be true*. Vários autores têm mostrado como o indivíduo renascentista já não se quer agrilhado à condição feudal de nascença e desenvolve uma noção de carácter não herdado mas escolhido e construído por si próprio. Sem chegar ainda à plena subjectividade, que só surgirá com o romantismo, Hamlet aponta já para uma demanda de interioridade e profundidade: “o que está em mim excede o gesto”. (Monteiro, 2010: 135)

A tragédia psicológica não é inferior à tragédia grega, caracteriza-se apenas por aspectos diferentes dos padrões da tragédia grega. No próximo capítulo vamos analisar mais detalhadamente a tragédia grega, nomeadamente a evolução no seu

interior, através da qual podemos observar as diferenças entre Sófocles e Eurípedes, por exemplo.

## 2. O TRÁGICO E A TRAGÉDIA GREGA

### 2. 1. Evolução da Tragédia Grega

Este subcapítulo tem como principal objectivo aprofundar a dimensão do trágico a partir dos dois elementos fundamentais que constituem a estrutura dramática da tragédia grega: o coro e as personagens (Romilly, 2013; Williams, 2006: 40). Assim, num primeiro momento procuramos analisar a evolução da tragédia grega no sentido de perceber como se manifesta e como evolui a problemática da individualidade no interior da tragédia grega que, por um lado, inaugura um desvio (sem retorno) que nos leva da tragédia da época clássica à tragédia da época moderna - ou, segundo Lehmann (2007), do *pré-dramático* da tragédia grega ao *dramático* da tragédia posterior - e que, por outro lado, contribui decisivamente para o fim da própria tragédia grega. Num segundo momento acercar-nos-emos mais detalhadamente sobre o coro, com os objectivos não só de clarificar a sua identidade ficcional e a sua função, mas também de perceber como é que estes aspectos contribuem para um entendimento mais alargado sobre a dimensão do “trágico” na tragédia grega. Para tal, aprofundaremos algumas propostas recentes sobre o coro trágico que, para além de contribuírem com um conjunto de novas formas de conceptualização do papel do coro na tragédia grega, fornecem pistas valiosas que nos podem ajudar a analisar algumas possíveis configurações do coro nos filmes de João Canijo, na segunda parte desta investigação.

### O Coro e as Personagens

Apesar das dúvidas acerca da origem da tragédia, se considerarmos a hipótese de que a tragédia tem a sua origem no próprio ditirambo este caracteriza-se, sobretudo, por ser um diálogo entre uma personagem e um coro (Romilly, 2013: 25). Neste sentido, sabe-se que a tragédia desenvolve-se a partir da performance do coro, em que inicialmente um só actor<sup>76</sup> (o poeta) se separa do resto do grupo e assume várias personagens (Easterling, 1997: 152-153; Williams, 2006: 40). Na *Poética* de Aristóteles (2008) podemos observar que, numa fase inicial, os autores das tragédias

---

<sup>76</sup> Optámos pela designação “actores” por ser esta a tradução utilizada na nossa versão *Poética*, de Aristóteles. Todavia, Easterling (1997: 153) utiliza o termo “performer”.

(e das comédias) eram também os seus actores. Devido a uma fraqueza na voz, Sófocles terá sido o primeiro autor que não foi actor das suas peças (a partir de Sófocles começou a surgir quem apenas representa ou quem apenas escreve). No período de Ésquilo, Frínico terá sido o primeiro actor que não escrevia peças, mas que por ter grande influência sobre a cena, terá sido o responsável pela divisão do coro e pela introdução de personagens femininas na cena (Monteiro, 2010: 378). Como tal, Ésquilo terá sido o responsável pela introdução do segundo actor e o terceiro actor terá sido introduzido por Sófocles (Aristóteles, 2008).

Relativamente à forma como as tragédias eram representadas<sup>77</sup> podemos assegurar duas indicações, ou antes, duas raízes muito distintas referentes à forma como a representação clássica da tragédia estava estruturada: o coro e as personagens (Romilly, 2013: 25; Williams, 2006: 40). Estes elementos muito diferentes podem ser facilmente observados na divisão espacial do teatro grego mas, sobretudo, na estrutura literária das obras, nomeadamente nos metros usados, ora pelas personagens, ora pelo coro (Romilly, 2013: 26). No que diz respeito ao metro usado: os actores exprimem-se essencialmente em trímetros jâmbicos e o coro exprime-se em metros apropriados ao lirismo (os versos surgem em conjuntos de estrofes emparelhadas e alternadas, consoante as necessidades das evoluções coreográficas) (*ibid.*). Relativamente à divisão espacial, as personagens sobre a cena não se misturam com os coreutas, nem *vice-versa* (*ibid.*). Embora o coro dialogue com os atores - encorajando-os, aconselhando-os, receando-os, ameaçando-os -, mantém-se distante da acção. O coro expressa-se, sobretudo, através do canto, da salmodia e da dança, cuja expressão é executada normalmente em conjunto e, excepcionalmente, a solo, quando um *corifeu* (chefe do coro) estabelece um diálogo falado com uma personagem (*ibid.*).

Na perspectiva de Williams (2006: 39), a forma dramática da tragédia grega esteia-se numa “estrutura de sentimento” (Williams, 2006: 40), em vez de uma estética particular ou de uma realização técnica. Por isso, para o autor, a forma dramática da tragédia grega edifica-se, sobretudo, na partilha de uma experiência colectiva entre o coro e as personagens, ao invés de uma experiência individual. Uma vez que estamos a falar de uma partilha, mais social do que individual, a “estrutura de

---

<sup>77</sup> No que diz respeito ao espectáculo, propriamente dito, continuam a persistir algumas dúvidas relativamente à forma como eram apresentados os espectáculos. Por exemplo, questiona-se a utilização de máscara nas origens da tradição grega, mas os vasos pintados do século V a.C. não deixam dúvida em relação à utilização de máscaras pelos actores e pelos homens do coro (máscaras com perucas que lhes cobriam a cabeça por completo) (Easterling, 1997: 153).



sentimento” (*ibid.*) que esteia a tragédia grega consiste precisamente na tensão e na resolução entre a experiência colectiva e a individual (*ibid.*).

Em suma, a estrutura da tragédia grega alterna sempre estes dois planos - o das personagens e o do coro -, ou seja, a acção divide-se num certo número de partes (*episódios*) e estas partes são separadas pelos trechos líricos do coro<sup>78</sup> (Romilly, 2013: 27). Assim, a estrutura habitual da tragédia é constituída pelo *prólogo*, o qual é procedido pelo *parodos* (entrada do coro), seguem-se os *episódios* que são intercalados pelos *stasima* (cantos do coro), de número variável entre dois e cinco, e, finalmente, o *exodos* (saída do coro) (Aristóteles, 2008: 1452b 15-25). Todavia, apesar da nítida esquematização da tragédia grega, ela desvia-se da fixidez das regras iniciais e evolui, sobretudo, a partir de um impulso interior que chega mesmo a inverter a importância dos seus elementos principais, a acção dramática e os coros líricos. Dito de outro modo, a tragédia grega evolui a partir de um enorme desvio, na base do qual há um poder que desponta e suplanta paulatinamente um outro, ou seja, enquanto a acção da tragédia (centrada nas personagens) vai adquirindo poder, o coro vai, paralelamente, perdendo o lugar central que ocupara nas tragédias gregas iniciais. Este desvio/evolução decorre num período de aproximadamente oitenta anos e faz com que a tragédia grega alcance uma forma de teatro (centrada na acção dramática) mais próxima da que conhecemos actualmente (Romilly, 2013: 27-28).

Como tivemos oportunidade de observar anteriormente, a emergência do eu tem o seu início na tragédia grega e é considerada um dos principais factores responsáveis pela sua evolução, mas também pelo seu declínio<sup>79</sup> (Nietzsche; 2004; Romilly, 2013). Se a estrutura dramática da tragédia grega articula sempre, de forma alternada, o coro e as personagens (Aristóteles, 2008: 1456a 25-35), e se um destes elementos perde a sua função essencial, sendo remetida a um papel secundário – chegando mesmo à sua quase inexistência nas tragédias de Eurípedes (neste caso, o elemento do coro) -, então a própria tragédia grega aproxima-se do fim<sup>80</sup> (Romilly,

---

<sup>78</sup> Note-se um aspecto importante: a cisão entre as personagens e o coro é, por vezes, “sarada” pelo *kommos* que, segundo Aristóteles (2008: 1452 b 20-25) “(...) é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo”. Dito de outro modo, o *kommos* é um canto (dialogado) de união, de concordância entre estes dois planos, o dos actores e o do coro (Romilly, 2013: 27).

<sup>79</sup> Destarte, a individualidade na tragédia está intimamente ligada à problemática do pessimismo (Nietzsche, 2004).

<sup>80</sup> Os impulsos religioso e nacional, que foram os grandes impulsionadores destas produções, abrandam paralelamente a este declínio (Romilly, 2013: 51). Segundo Romilly (*ibid.*: 51) “O impasse a que chega a tragédia grega, no dia em que um dos seus elementos constitutivos perde o essencial da sua função,

2013: 51).

Note-se, porém, que o legado de Aristóteles - que desvaloriza as tragédias de Eurípedes em relação às tragédias de Sófocles no que diz respeito, por exemplo, a uma melhor ou pior integração das odes corais no enredo (o filósofo considera que as odes corais de Sófocles estão melhor integradas do que as de Eurípedes que, normalmente pouco têm a ver com o que se passa no enredo) - é absolutamente decisivo nas leituras posteriores da tragédia grega como um organismo que segue o padrão do nascimento, crescimento e declínio (Easterling, 1997). Por exemplo, Nietzsche considera que a individualidade que ressalta na tragédia de Eurípedes faz subjugar ao espírito socrático o espírito dionisíaco imprescindível para a tragédia grega. Nesse sentido, segundo Nietzsche (2004), uma das causas que está associada ao declínio da tragédia grega é precisamente a diminuição da importância do coro dionisíaco. Todavia, para Easterling (1997: 156) a leitura de que o coro da tragédia grega entra em declínio, perde a sua importância ou torna-se um constrangimento para a acção dramática, não se ajusta às tragédias gregas sobreviventes, mesmo as de Eurípedes (o coro ainda está presente nas tragédias de Eurípedes), e não retira o prestígio ao coro trágico, mesmo que as performances corais tenham sofrido alterações significativas, em relação ao estilo e à função (*ibid.*). Essas alterações podem advir, por exemplo, de uma maior concentração das performances musicais nos próprios actores (o solo lírico dos actores ganha mais poder em detrimento das odes corais), do crescimento substancial da acção dramática (acção dos actores) (*ibid.*).

### **Descentralização do Poder do Coro e Supremacia das Personagens**

Entre outros aspectos, a descentralização do coro, ou antes, a supressão gradual da importância do coro pode ser observada, sobretudo, através:

- (i) da pequena proporção de texto reservada ao coro (que contrasta com a enorme proporção de texto reservada ao diálogo falado) (Easterling, 1997: 155), ou seja, através da diminuição do número de versos destinados ao coro e da descomplexificação dos mesmos (Romilly, 2013: 31);

---

coincide com o impasse a que Atenas chega no dia em que o individualismo triunfa sobre o civismo, tal como a irreligião sobre a piedade, e em que o futuro do homem parece, no fim de contas, ser para repensar.”

- (ii) da posição que ocupa no próprio espaço onde eram apresentados os espectáculos: uma vez que o local acompanha a evolução da tragédia e, paralelamente a um coro cada vez menos participativo na acção, o espaço das personagens torna-se cada vez mais demarcado e imponente, culminando no palco que desnivela e distancia definitivamente o espaço das personagens e o espaço do coro) (Grimal, 2002: 17);
- (iii) da possível diminuição do número de membros que constituía o coro (Romilly, 2013: 28);
- (iv) da fragilização gradual da relação do coro com a acção (Romilly, 2013: 34);
- (v) da evolução nas suas formas de apresentação, ou seja, o coro desvia-se da dança, do canto, da música nas tragédias iniciais para outras formas de apresentação (voltaremos a isto);

Se, para Grimal (2002: 13), “O *choros*, no seu sentido original, é um lugar sagrado (...)”, a descentralização gradual do coro também pode ser analisada como o abandono gradual da presença do divino nas tragédias gregas. Para Romilly (2013: 170), através do coro, a tragédia pontua, em vários momentos da acção, a existência de “forças sobre-humanas” (*ibid.*:170), ou seja, forças divinas ou abstractas que se posicionam para além do homem e que decidem sobre a sua sorte. São exemplos: Zeus, os deuses, o *daimon*, o divino, o destino (a *Moirai*), a necessidade, entre outros (*ibid.*). Estas “forças sobre-humanas”, segundo a designação de Romilly, vão no sentido de acentuar o crescimento da força impessoal do herói. Também Maffesoli (2004: 139) considera que a força do destino procura acentuar o crescimento do poder do impessoal.

Todavia, face à descentralização do papel do coro, a sorte do herói passa a ter a sua origem na conduta do próprio herói, na sua própria individualidade, uma vez que o destino deixa de ser lembrado, pelo coro, como sendo proveniente de forças que o transcendem. Por exemplo, nas peças de Ésquilo e até mesmo de Sófocles, o destino do herói embate com as decisões decretadas pelo transcendente, pelas forças divinas, mas a partir das tragédias de Eurípedes, o destino do herói embate com os seus próprios decretos, com os conflitos pessoais, com um exterior cada vez menos caracterizado pela presença do divino. No entanto, do embate entre o herói e o mundo exterior, resulta sempre o crescimento da impessoalidade do herói.

No que diz respeito ao poder ou à centralização conquistado pelas personagens na tragédia grega, esta pode ser observada através da complexificação no interior da própria acção resultante, sobretudo:

- (i) do aumento do número de actores, nomeadamente a partir de Ésquilo: “Ésquilo foi o primeiro que elevou de um a dois o número dos actores, diminuiu a importância do coro e fez do diálogo protagonista; Sófocles introduziu três actores e a cenografia” (Aristóteles, 2008: 1449a 15-20). O aumento do número de personagens na peça afecta inevitavelmente o ritmo da acção (Romilly, 2013: 45), na medida em que as personagens se deparam com mais contrastes e conflitos (*ibid.*: 40). Também as várias reviravoltas ou “peripécias”, como definiu Aristóteles na *Poética*, exercem influência no ritmo da acção (*ibid.*: 45).
- (ii) da importância crescente atribuída à psicologia, ou seja, as personagens não agem apenas, mas explicam-se, justificam-se, monologam (sobre o que pensam e experimentam) (*ibid.*: 40). Por exemplo, já no teatro de Sófocles observamos claramente os contrastes e as tomadas de posição das personagens; através do teatro de Eurípedes, a tragédia torna-se ainda mais realista, as personagens defendem os seus sentimentos e as suas ideias<sup>81</sup> (*ibid.*: 41).

Acrescente-se ainda que Eurípedes introduz uma série de aspectos na tragédia grega que são decisivos na evolução da tragédia grega, pois determinam uma forma de teatro (baseado na acção dramática) muito próxima da que conhecemos actualmente. Acrescente-se ainda que as intervenções de Eurípedes vão no sentido de suscitar o interesse nos espectadores e, de certa forma, estão na base do que se designa, mais tarde, por intriga (*ibid.*: 44). Entre outros aspectos, Eurípedes:

- (i) introduz artifícios, surpresas, confusões e reconhecimentos (*ibid.*);
- (ii) multiplica os episódios (*ibid.*: 46);
- (iii) multiplica as personagens, nomeadamente as personagens que suscitam piedade, ou seja, personagens patéticas (*ibid.*: 44);
- (iv) introduz situações patéticas através de dois processos: (a) estender uma

---

<sup>81</sup> Por exemplo, enquanto na *Oresteia*, Ésquilo dá a Clitemnestra uma “grandeza”, na qual ela silencia e resguarda os seus motivos (Clitemnestra vinga-se e vangloria-se do seu acto, sem nunca descrever os seus sentimentos); em *Electra*, Eurípedes revela-nos uma Clitemnestra abandonada ao desgosto, anos depois do assassinio (Romilly, 2013: 41).

situação ameaçadora até ao seu limite, ou seja, até à colisão; (b) fazer coincidir a origem da situação com um erro da pessoa (*ibid.*: 47). Acrescente-se ainda que, no teatro de Eurípedes, a verosimilhança e o natural tornam-se aliados do patético (*ibid.*: 48)

- (v) utilização das cenas de reconhecimento, embora não tenha sido o primeiro a utilizá-lo no teatro, uma vez que, antes dele, a epopeia já o teria feito (por exemplo, o reconhecimento de Ulisses, na *Odisseia*). Também em o *Rei Édipo*, de Sófocles, o reconhecimento constitui o “nó da acção” (*ibid.*).

Se tivermos em linha de conta a perspectiva de Nietzsche relativamente ao facto de Ésquilo e Sófocles tratarem a tragédia grega enquanto Eurípedes a mata, sobretudo por causa da individualidade que carregam as suas personagens, então as personagens de Ésquilo e Sófocles estão mais de acordo com a definição de Aristóteles relativamente ao facto das personagens agirem segundo as acções. Aristóteles atribui mais importância à acção do que às personagens.

É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das acções e da vida [tanto a felicidade como a infelicidade estão na acção, e a sua finalidade é uma acção e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu carácter, mas é pelas suas acções que são infelizes ou o contrário]. Aliás, eles não actuam para imitar os caracteres mas os caracteres é que são abrangidos pelas acções. (Aristóteles, 2008: 1450a 15-35)

Por outras palavras, as personagens têm um carácter próprio, mas este é motivado sobretudo pelas acções. O exterior, as circunstâncias, exercem, assim, enorme força sobre as personagens. Há um duelo de forças que estrutura o conflito da tragédia. Enquanto nas tragédias de Sófocles e Ésquilo esta luta sobressai mais entre as personagens e o mundo exterior e o mundo dos deuses, em Eurípedes esta luta parece ser mais interna, mais individual, mais do foro íntimo da personagem.

Como já referimos anteriormente, Nietzsche reconhece a morte, por suicídio, da tragédia grega, cuja causa assenta no seu próprio conflito insolúvel (Nietzsche, 2004: 97) mas, sobretudo, por conter a *individualidade* como causa primeira do seu fim (*ibid.*: 94-95). O autor responsabiliza as tragédias de Eurípedes pela morte da velha tragédia (*ibid.*: 111). Ao representar a vida comum e familiar (*ibid.*: 98-99) e ao atribuir às suas personagens expressões e linguagem mais verosímeis (*ibid.*: 102), Eurípedes revela não só os segredos da vida quotidiana como também os coloca sob o

falso juízo de qualquer pessoa: “Se a partir de então as multidões começaram a filosofar, a discutir os negócios públicos e a querer administrá-los, deve-se isso à iniciativa de Eurípedes, porque tal foi o resultado da sabedoria que ele inoculou à população” (Nietzsche, 2004: 98). Nietzsche não só acusa Eurípedes pelo declínio da tragédia grega, por ter desviado a tragédia do “estilo nobre” (segundo o autor, um dos fundamentos das tragédias dos precursores de Eurípedes), como também denuncia que, ao inaugurar este desvio, ou seja, ao esbater a separação entre o espectador e o palco, Eurípedes confessa-se ele próprio como um espectador que não entende as tragédias antigas. Ao considerar que “(...) a linguagem era demasiado pomposa para descrever acontecimentos vulgares, exagerada de tropos e de figuras em falas que não correspondiam à simplicidade natural dos caracteres” (*ibid.*: 103), Eurípedes opõe o seu conceito de tragédia ao conceito tradicional, de Ésquilo e de Sófocles, através de obras de poesia dramática, cuja expressão resulta, não dos dois impulsos artísticos (o espírito apolíneo e o instinto dionisiaco) mas, na opinião de Nietzsche, de um ‘demónio’ chamado Sócrates<sup>82</sup> (Nietzsche, 2004: 104, 106). Por outras palavras, a racionalidade socrática que atravessa as tragédias de Eurípedes faz desviar os pensamentos e os sentimentos, inicialmente distanciados do quotidiano por serem oriundos da zona etérea da arte, para o campo da imitação, através de uma forma muito realista. Eurípedes corrige a língua, as personagens, a construção dramatúrgica, a música do coro, entre outros. Segundo Nietzsche, o prólogo de Eurípedes é um bom modelo do método racionalista.

Que uma sua personagem, no começo da peça, apareça em cena para dizer quem é, o que precedeu a acção, o que aconteceu e até o que vai acontecer – eis o que se afigura a um dramaturgo moderno coisa inadmissível e inconveniente, pois equivale a renunciar a qualquer surpresa e ao efeito artístico. Quem sabe já o que vai acontecer estará disposto a esperar que tal aconteça realmente? (...) Na opinião dele, o efeito produzido pela tragédia nunca tinha por causa a ansiedade épica, a atracção da incerteza, a respeito do que poderia acontecer aqui e agora; tal efeito era devido àquelas grandes cenas, retóricas e líricas, nas quais a paixão e a dialéctica do protagonista jorravam em poderoso e amplo tumulto de palavras. Era a paixão, e não a acção, o essencial do teatro (...). (Nietzsche, 2004: 108)

---

<sup>82</sup> Através dos escritos de Platão, encontramos o socratismo lógico que define a arte trágica como oriunda do irracional, cujos efeitos não tinham relação directa com as causas, e vice-versa. (Nietzsche, 2004: 115-116)

## 2. 2. Identidade Ficcional e Função do Coro

Apesar da descentralização do poder do papel do coro em algumas tragédias gregas tardias, basta observarmos a sua presença na maioria das peças dos três principais tragediógrafos gregos, por nós conhecidos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, para percebermos a sua enorme importância na tragédia grega. Para além de assim podermos melhor compreender a importância do coro dentro do mundo ficcional da tragédia grega, assim como o seu contributo para um maior entendimento sobre a dimensão do trágico, no contexto do século V a.C., vamos aprofundar a identidade ficcional e a função do coro, com o recurso a uma série de problemáticas que lhe têm sido associadas pelas mais diversas pesquisas, tais como, a colectividade, a autoridade e o ritual (Goldhill, 1996: 244).

### Legado Aristotélico sobre o Coro

As dúvidas que se levantam em relação ao coro surgem, desde logo, na brevidade de Aristóteles relativamente a este assunto, na *Poética*<sup>83</sup>. Todavia, embora Aristóteles (2008) tenha escrito muito pouco acerca do coro trágico (Gould, 1996: 217; Weiner, 1980: 210), considera-o um elemento fundamental da tragédia grega, uma vez que, na sua perspectiva, o coro é um dos actores e uma parte do todo, que deve participar na acção, tal como em Sófocles e ao contrário de Eurípedes. Por isso, o filósofo chama a atenção para a necessidade de se intercalar sempre as partes corais e os episódios (Aristóteles, 2008: 1456a 25-30) e para a necessidade de se escreverem bons coros, uma vez que têm a finalidade de vencer os concursos. Neste sentido, as directrizes de Aristóteles são claras. Qualquer argumento que se debruce sobre o coro trágico, não pode descurar a sua importância na tragédia grega e o facto de o coro estar directamente relacionado com os festivais<sup>84</sup> e com a comunidade à qual pertence

---

<sup>83</sup> Na perspectiva de Weiner (1980: 209-210), Aristóteles remete a arte de escrever bons coros para a teoria da produção e não da tragédia, porque o coro não é considerado um *elemento dramático* mas da produção, ou seja, um *elemento teatral*, o que pode justificar, em parte, o facto de Aristóteles ter escrito muito pouco acerca do coro trágico, na *Poética*. Acrescente-se ainda que, por *elementos dramáticos*, entendem-se os elementos imprescindíveis ao desenvolvimento do enredo ou das personagens; por *elementos teatrais* entendem-se os elementos que não estão directamente relacionados com o drama; a ausência de elementos teatrais não é uma obstrução no desenrolar do enredo.

<sup>84</sup> Segundo Easterling (1997: 157), aos festivais das dionisíacas competiam vários grupos corais, constituídos por cantores e dançarinos. Acrescente-se que este fenómeno de celebração, não é exclusivamente dionisíaco, uma vez que antes de a tragédia surgir em Atenas, existiam na Grécia do século VI a.C. grupos que prestavam homenagem às suas divindades através da música e da dança, nas celebrações festivas (*ibid.*).

(uma vez que deriva do seu financiamento o que, em parte, pode determinar os trajes, as máscaras, a dança e o acompanhamento musical<sup>85</sup>).

Entre os argumentos mais antigos que seguem, de certa forma, o alinhamento do legado aristotélico - que projecta o coro como um dos actores -, destaca-se a proposta de Schlegel (1846) “O coro é, numa palavra, o espectador idealizado”. Ou seja, segundo Nietzsche (2004: 73), Schlegel compreende o coro como o “espectador ideal” que sofre a influência da acção cénica, esteticamente e empiricamente e como expressão ideal da humanidade. Por outras palavras, Schlegel (1846) entende o coro: por um lado, como espectador ideal, na medida em que comunica o que vai acontecer na peça, ao mesmo tempo que refreia o impacto das emoções no espectador; por outro lado, como expressão de toda a humanidade e, neste sentido, o coro representa mais o poeta e o seu pensamento do que o público. Ainda segundo Schlegel (1846), mesmo como “espectador ideal” ou como a “voz do poeta”<sup>86</sup>, em última instância, o coro deve ser observado como “o espírito comum da nação e, assim, a simpatia humana universal” (Schlegel, 1846).

Também Schiller entende o coro da tragédia grega “(...) como uma única e ideal personagem, que sustenta e acompanha toda a acção (...)” (Schiller, 1991: 81), que revela antecipadamente o que vai acontecer na peça, enfraquecendo, assim, o impacto das paixões do actor no espectador. Por isso, o autor faz uma crítica aos que falam de “coros” em vez de um “coro” (*ibid.*: 81). Ainda na perspectiva de Schiller, o coro é uma obstrução que distancia a tragédia do mundo real ou, por outras palavras, o coro é um bloqueio que desvia o decurso da tragédia para um domínio ideal preservando, assim, a sua liberdade poética<sup>87</sup> (*ibid.*: 76). Pelo facto de o coro estabelecer uma distância entre a dramatização da arte trágica e o espectador, elevando assim a tragédia para um domínio ideal, Schiller considera que existe uma censura vulgar ao coro, por este anular a ilusão ou cindir a violência dos afectos

---

<sup>85</sup> Note-se que, mesmo quando a parte falada adquire mais importância ou quando se torna mais complexa, o elemento musical não é banido por completo das peças trágicas (Easterling, 1997: 156).

<sup>86</sup> No alinhamento do legado que compreende o coro como “a voz do poeta”, destaca-se a formulação recente de Rosenmeyer (1993) em que os cantos corais funcionam como “textos que flutuam livremente, ferramentas para moldar as nossas respostas, declarações destinadas a ampliar o nosso horizonte, para nos afastar do âmbito estreito do agente dramático, dobrando discursos maiores na concepção trágica.” (Rosenmeyer, 1993: 559).

<sup>87</sup> A propósito do coro, Schiller (1991: 76) afirma: “Ainda que servisse apenas para declarar guerra aberta e sincera ao naturalismo na arte, já teríamos nele uma muralha viva, com a qual se cercasse a si mesma a tragédia, a fim de se isolar totalmente do mundo real, preservando o seu terreno ideal e a sua liberdade poética.”



(*ibid.*: 80). Contudo, na sua opinião, esse é um grande trunfo do coro porque proporciona não apenas “vida” à linguagem mas, sobretudo, “serenidade” à acção.

Pois que, mesmo na mais violenta paixão, a alma do espectador tem de conservar sua liberdade. Não deve tornar-se presa das impressões, mas, límpida e serena, separar-se das emoções que sofre. (...) Por isso, dado que o coro mantém separadas as partes, intercalando nas paixões suas considerações serenizadoras, devolve-nos ele a nossa liberdade, que se perderia na tempestade dos afectos. (Schiller, 1991: 80-81)

Neste sentido, para Schiller, a linguagem do coro permite uma elevação proporcional de toda a linguagem da tragédia e a ausência do coro faz baixar o seu nível, na medida em que o que “(...) é grande e poderoso irá aparecer forçado e exagerado” (*ibid.*: 80). Por isso, o autor conclui que o coro “Como *coro* e como personagem ideal ele está sempre em harmonia consigo mesmo (...)” e, a partir do momento em que o coro “(...) co-atua como personagem real e como cega multidão (...)” então o coro assiste à sua própria decadência, depois da qual, acaba por ausentar-se dos palcos da tragédia antiga (*ibid.*: 82)<sup>88</sup>.

Visto isto, somos obrigados a concordar com o legado aristotélico relativamente à importância do coro na tragédia grega. Dito de outro modo, o coro é um elemento fundamental (e não opcional) da estrutura dramática da tragédia grega, e a sua articulação com as personagens da acção dramática é vital para este género literário-dramático. É com base nesta certeza que, na segunda parte desta investigação, procuramos analisar o coro trágico nas adaptações fílmicas da tragédia grega. Se nos detivermos na performance coral, acrescente-se que, para além da dança e do canto, o coro assume outras formas de expressão e de articulação com as personagens e, mesmo quando parece não existir, vale-se da força da presença do

---

<sup>88</sup> Na perspectiva de Nietzsche (2004), a proposta de Schiller hostiliza o gosto pelo naturalismo e pelo realismo, que se faz sentir na época contemporânea de Nietzsche (*ibid.*: 74): “Quando, no teatro, até o próprio dia é artificial, a arquitectura simbólica, a linguagem métrica, a narrativa fictícia, tudo tem um carácter ideal, ainda que o erro domine (...). A introdução do coro é o acto decisivo pelo qual foi leal e abertamente declarada a guerra a todo o naturalismo na arte”. Nietzsche acrescenta que esta associação entre o coro e o domínio do ‘ideal’, ou antes, o estabelecimento do coro acima da errância dos mortais e a isenção de uma imitação subserviente da realidade, advém do próprio coro grego dos sátiros, o coro da tragédia primitiva (*ibid.*). Perante o sátiro, enquanto imagem do homem primordial ou expressão das emoções mais fortes do homem, é demolido o valor da noção de cultura ou a imagem do espectador culto grego, na medida em que, na tragédia ática, o público e o coro formam em uníssono um grande coro sublime (*ibid.*: 78-79). “No teatro antigo, graças aos degraus sobrepostos em arcos concêntricos, cada qual podia muito facilmente deixar de ver o ambiente civilizado em que se encontrava, para se entregar totalmente à embriaguez da contemplação do espectáculo, para se imaginar um dos elementos do coro” (*ibid.*: 79-80).

colectivo que representa. Por isso, na perspectiva de Gould (1996: 232), a função do coro reside na componente teatral e dramática da sua presença colectiva. Como veremos adiante, o coro fala, canta, dança, chama a atenção do público para determinado aspecto da cena, antecipa o enredo, etc. Por tudo isto, partilhamos a opinião de Gould (1996: 232), a presença do coro é uma força poderosíssima dentro do espaço dramático, uma vez que, mesmo nos momentos de silêncio, quando o coro assume o seu papel como testemunha (nada é dito, nada é experienciado), a sua presença silenciosa deve ser lida como uma atitude.

### **Performance do Coro**

Easterling (1997) contesta a leitura da tragédia grega como um organismo que segue o padrão do nascimento, crescimento e declínio e propõe uma leitura da tragédia como um *medium* de festival performativo, para a qual concorrem algumas coordenadas e sugestões que podem ajudar-nos a imaginar como podem ser articulados o coro e os actores. Para tal, o autor propõe três orientações distintas, através das quais podemos *pensar* o coro, enquanto: (i) fala, canto e dança; (ii) *deixis*; (iii) espectador. Assim, a performance coral pode expressar-se a partir do canto, da música e da dança, que desperta a atenção do público sempre que inicia a sua performance. O coro funciona como um grupo anónimo que responde às acções e aos sofrimentos das personagens da acção dramática. Embora a intervenção do coro não constitua um “interlúdio”, uma vez que os membros do coro estão posicionados fisicamente na *orchêstra* (orquestra), ou seja, no centro do teatro grego (*ibid.*: 157), o coro acaba por determinar um corte ou uma cisão na acção, da mesma forma que a personagem também invade a performance coral, através da fala, dos lamentos, dos gritos, etc. Desta forma, sempre que um elemento invade a performance do outro, e *vice-versa*, estabelece-se uma mudança ou uma intensificação de humor, ou a libertação de energia ou da emoção (*ibid.*: 158). Estas intervenções são responsáveis pelas inúmeras alterações do movimento rítmico da tragédia grega.

Se analisarmos o coro a partir da *deixis*, convém estarmos atentos aos sinais implícitos no texto que têm a função de orientar o público para um determinado

aspecto da cena ou da situação que está no centro da atenção<sup>89</sup> (*ibid.*: 161-163). Por vezes, o coro apela a atenção do público para o que irá fazer em palco (“Vou cantar uma canção triste”) ou pode participar em rituais que parecem apelar à participação do público como, por exemplo, quando fazem rezas aos deuses para abençoar a cidade, ou aos próprios atenienses (Easterling, 1997: 163).

Todavia, segundo Easterling (*ibid.*), uma das maiores funções do coro é quando este actua como um grupo, ou seja, quando fornece respostas colectivas e normativas aos acontecimentos da peça. Para além do seu papel fundamental como *performer*, este grupo pode ser representado por algum(ns) membro(s) nos acontecimentos que eles testemunham ou dos quais são espectadores (o autor dá como exemplos: o homem velho de Argos, em *Agamémnon*, que é fisicamente ameaçado no final da peça; as filhas de Danaus, em *As Suplicantes*, de Ésquilo, que são as principais participantes da peça). Como testemunha, o coro expressa a sua esperança, medo, alegria, tristeza e oferece modelos possíveis para as respostas emocionais dos espectadores (por exemplo, expressa pena por Cassandra ou aflição por Agamémnon) (*ibid.*). Todavia, o coro pode ser testemunha sem manifestar completamente a sua resposta (por exemplo, os anciãos de *Antígona*, de Sófocles, declaram ter medo de expressar o que lhes vai na mente, e isso desperta a atenção dos espectadores para o que possam estar a pensar) (*ibid.*). Acrescente-se ainda que o facto de o coro ser constituído por doze ou quinze elementos faz com que o seu comportamento seja oscilante, uma vez que o coro pode responder em grupo ou individualmente (Easterling, 1997: 164; Kaimio, 1970). Atendendo a que o coro tem também a função de ajudar o envolvimento do público no processo de resposta, são vários os comportamentos manifestados pelo coro no que diz respeito a lidar com problemas e impulsos contraditórios (Easterling, 1997: 164). O autor considera que o coro combina ainda a sua singularidade de testemunha com a sua orientação intelectual ou

---

<sup>89</sup> Easterling (1997: 161-163) dá como exemplos: (i) a linguagem do coro relativamente ao foco dramático que remete para algo que está acontecer fora do palco como, por exemplo, o coro de *Medeia* “Ouí, ouí a voz e o clamor da Cólquida infeliz e sem sossego” (em *Medeia*, de Eurípedes); (ii) quando uma personagem convida outras personagens a olhar para a sua acção em palco “Vejam, olhem todos para o meu corpo miserável; vejam a minha miséria, o estado lamentável estado em que estou” (em *Hécuba*, de Eurípedes); (iii) expressões do coro que apelam, comandam ou questionam e que funcionam como sugestões ao público “O que devo fazer?” (em *Filoctetes*, de Sófocles); (iv) quando anunciam a entrada das personagens “Aí vem Ismene, em lágrimas...” (em *Antígona*, de Sófocles); (v) quando sinalizam os finais “Chega! Já se perdeu muito tempo...” (em *Ájax*, de Sófocles); (vi) quando os mensageiros anunciam algo que prepara o público para a um longo discurso subsequente “Jocasta está morta” (em *Rei Édipo*, de Sófocles).

filosófica, assim como a sua orientação emocional<sup>90</sup>. No ponto de vista de Easterling (*ibid.*), embora o coro tenha o poder de falar com sabedoria<sup>91</sup>, muitas vezes o coro parece “ver menos” do que o próprio público (note-se que esta falta de visão é mais uma constante na tragédia do que uma excepção). Por vezes, o coro pontua o seu testemunho como um modelo do espectador ideal (por exemplo, em *Édipo Rei*, de Sófocles, o coro reflecte sobre a condição e fragilidade humana, quando Édipo descobre a verdade) (*ibid.*: 165). Por seu turno, Gould (1996) problematiza, de certa forma, a ideia de que o coro fala com sabedoria, uma vez que o autor defende o carácter marginal do coro (como veremos adiante) e a ideia de que tanto o coro como os próprios espectadores têm ainda a aprender com os finais dos acontecimentos trágicos, e tal só acontece com a acção completa: “Quando este coro canta a Medeia, ‘não será capaz de molhar a mão no sangue quando os seus filhos caírem diante de si em súplica’, manifesta o que lhe diz a experiência, mas está enganado.” (Gould, 1996: 231).

Ainda sobre a performance coral, Easterling (1997: 165) acrescenta a ideia de que pode ser tão doloroso assistir a determinadas situações que o coro deseja fugir dali. Ainda noutras situações, a acção fora do palco torna-se de tal forma intensa que o coro expressa a sua vontade em sair da orquestra e entrar no espaço da acção dramática (por exemplo, em *Agamémnon*, de Ésquilo, o homem velho questiona se deve entrar ou não no palácio).

### **Coro como Colectivo**

São várias as pesquisas, nomeadamente as mais recentes, que se debruçam sobre o coro trágico, quando procuram ir um pouco mais além nas questões relacionadas com a experiência comum ou com o colectivo ateniense. Todavia, a enorme dificuldade em perceber o papel do coro como reflexo da comunidade ateniense tem gerado um número alargado de interpretações (Murnaghan, 2011: 245).

Por exemplo, Vernant (1988) interpreta o coro como o colectivo no palco que

---

<sup>90</sup> Easterling (1997: 164) dá o exemplo do velho, em *Agamémnon*, de Ésquilo que, em relação à partida da expedição dos Gregos para Tróia, reivindica o seu direito de falar ao mesmo tempo que manifesta a sua perplexidade e dificuldade em fazer julgamentos, assim como a sua tentativa em perceber o que se passou com Agamémnon e a sua respectiva família.

<sup>91</sup> Mesmo quando o coro é constituído por raparigas jovens e inexperientes como é o caso de *As Traquínias*, de Sófocles (Easterling, 1997: 164).

representa o colectivo do público, a partir da distinção que estabelece entre os dois elementos que ocupam o palco trágico:

Um é o coro, a presença colectiva e anónima encarnada por um colégio oficial de cidadãos. O seu papel é expressar através dos seus medos, esperanças, dúvidas e opiniões os sentimentos dos espectadores que compõem a comunidade cívica. O outro, interpretado por um actor profissional, é a personagem individualizada cujas acções formam o núcleo do drama e que aparece como um herói de uma época passada, sempre mais ou menos distanciada da condição ordinária do cidadão. (Vernant, 1988: 33-34)

Vernant defende que o público tem a possibilidade de experimentar dois pontos de vista através destes elementos - o coro e as personagens -, e que o coro está associado à verdade colectiva e à verdade da cidade (democrática) e que essa “verdade” vai contra o “excesso” das figuras heróicas que, por sua vez, pertencem a um mundo ausente, separado da cidade.

Embora para determinados autores, tais como Calame (1999: 125) e Goldhill (1996: 244), a proposta de Vernant apenas sugira uma nova forma da mesma ideia do coro como “espectador ideal”, de Schlegel; para outros autores, o modelo de Vernant é um ponto de partida para as suas interpretações do coro<sup>92</sup>. No seguimento das ideias de Vernant, vamos dar especial atenção à proposta de Gould (1996) porque, na nossa opinião, ela ajudar-nos-á a compreender um pouco melhor a manifestação do coro como colectivo no drama trágico. Assim, tal como Vernant, Gould (1996) posiciona o coro do lado oposto ao herói porque, na sua opinião, o coro articula a voz do colectivo, a experiência “anónima” e a resposta aos acontecimentos. Por outras palavras, enquanto na acção trágica o herói procura manter a sua identidade e autoridade individual através da articulação do termo “Eu”, a identidade colectiva do coro articula-se através do termo “nós” (mesmo quando o coro articula o “eu”, este diz respeito ao colectivo). Por isso, o autor acrescenta que o coro não tem um “nome”, ou quanto muito o “nome” é comum e deriva do lugar (*Os Persas*, *As Traquínias*, *As Troianas*, *As Fenícias*), do papel (*As Suplicantes*, *As Bacantes*) ou da ascendência colectiva (*Danaidas*, *Nereidas*). Desta forma, na perspectiva de Gould (1996: 223) o coro expressa a consciência de grupo e a experiência e a memória desse grupo, ou

---

<sup>92</sup> Partindo do modelo de Vernant, Longo (1990: 17) assenta a sua proposta sobre o “teatro da *polis*” no elemento do coro, cuja essência reside no facto de representar o corpo colectivo de cidadãos; Winkler (1990) e Wilson (1997) aprofundam a “ideologia cívica” das performances corais do século V a.C.

seja, o coro fornece um alicerce de memória (*ibid.*: 225).

Embora o coro se expresse normalmente em uníssono, também pode manifestar-se através de múltiplas vozes. Para tal, basta observarmos em *Agamémnon*, de Ésquilo, o momento em que o coro ouve os gritos do rei, enquanto sucumbe à morte. Segundo o autor (*ibid.*: 223), assistimos a um desvio formal do *decorum* trágico que encontra a sua unidade de resposta na fractura.

O efeito é surpreendentemente teatral porque o coro trágico, ao contrário do coro da comédia, nunca é composto por indivíduos identificáveis. Mas, aqui, a voz colectiva do coro, que luta por um sentido unificado da experiência do grupo, é transformada num jogo de vozes separadas e opostas engajadas num argumento político reconhecível, que estabelece não a acção heróica (apesar de o coro assumir o discurso “heróico” dos protagonistas), mas a inacção traumatizada. (Gould, 1996: 223)

A partir da afirmação de Gould, podemos observar como a voz colectiva do coro trágico, que luta pelo sentido de unidade da experiência de grupo, pode ser subitamente quebrada por diversas vozes dissonantes que realçam o acontecimento traumático. Pelo facto de estarem separadas e de se oporem, estas vozes surgem ancoradas ao argumento político.

Neste sentido, o coro tem sido também analisado como metáfora da vida política, ou antes, a forma clássica do coro (como a conhecemos nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, por exemplo) tem sido associada a uma espécie de ‘representação constitucional ou parlamentar’ (Murnaghan, 2011: 248; Nietzsche, 2004). Todavia, o coro não pode ser rapidamente associado a um tipo particular de constituição (Murnaghan, 2011: 248), uma vez que esta representação popular não é sequer imaginada na tragédia dos povos da Antiguidade (Nietzsche, 2004). Sabemos que a democracia de Atenas, do século V a.C., contribui decisivamente para a forma singular da actividade coral (diferente da que é praticada nas outras cidades), sobretudo, porque é uma actividade direccionada à adoração de Dioniso e porque os festivais Dionisiacos são organizados de forma a contemplar a participação de um número mais alargado de cidadãos homens<sup>93</sup> (Kowalzig, 2004). A instituição da *chorēgia* permite que a actividade coral seja financiada por qualquer cidadão (dentro

---

<sup>93</sup> Para mais informações sobre a pouca actividade coral feminina ou outra participação pública feminina em Atenas, no século V a.C., vide Parker (2005: 182-183) e Stehle (1997: 59-60).

dos padrões permitidos: cidadão livre, do sexo masculino) e, neste sentido, dá continuidade à velha oligarquia (à qual está associada a actividade democrática típica). Por isso, o coro não pode ser considerado um fenómeno democrático (nem nas suas raízes históricas, nem por causa da sua presença na cultura grega), pois está associado à aristocracia (Kurke, 2007: 100; Murnaghan, 2011: 249).

Outra linha de investigação dedica-se à dimensão ritual do coro trágico. Henrichs (1994-1995) analisa o lugar das performances corais do século V a.C. nos processos rituais da *polis*. Para tal, o autor observa a auto-referencialidade do próprio coro, nomeadamente quando essa auto-referencialidade pretende aproximar a performance trágica e o público através de experiências de rituais corais cantadas ou dançadas que são familiares ao público. O autor considera que o mundo ficcional da tragédia é intersectado por ecos, ressonâncias e reflexos do “real”. Todavia, apesar de Henrichs empregar determinados termos, tais como, “integração” ou “fundição”, em relação ao coro trágico, permanece a distinção entre a identidade ficcional do coro enquanto personagem da peça e a sua identidade real subjacente enquanto coro. Tal como Henrichs, somos da opinião que, apesar da tentativa de aproximação entre a performance trágica e o público através dos rituais corais cantados ou dançados, existe uma distinção entre a identidade ficcional do coro e a sua identidade real subjacente enquanto coro. Essa identidade ficcional do coro caracteriza-se precisamente porque estamos no domínio da linguagem, ou seja, no mundo ficcional da tragédia. Nesse sentido, embora algumas propostas defendam que o coro é o prolongamento do público na cena trágica, na nossa opinião, esse prolongamento não deixa de ser ficcional, independentemente dos ecos, ressonâncias e reflexos do “real”.

Para além da proposta de Henrichs (1994-1995), outros estudos recentes (Bacon, 1995; Calame, 2001; Kowalzig, 2007; Lonsdale, 1993; Wilson, 2003) enfatizam a dança coral como um *medium* de coesão social na antiga Grécia, uma vez que na cultura grega, a performance coral é vista como um agente de harmonia e estabilidade, como uma expressão da sociedade humana, quando pede a bênção dos deuses ou a ordem do cosmos (Murnaghan, 2011: 248).

## Marginalidade do Coro

Com isto, somos conduzidos à questão da marginalidade do coro, para a qual contribuem as propostas de Gould (1996) e de Goldhill (1996). Porém, chama-se a atenção para o facto de esta problemática ser ainda incerta (Murnaghan, 2011). Na análise de Gould, para perceber de que forma é que a identidade ficcional e o papel do coro contribuem para o nosso entendimento sobre o “trágico”, o autor afasta-se das propostas mais antigas que observam o coro como “o espectador ideal” ou “a voz do poeta”, e, no que diz respeito às propostas mais recentes, o autor aproxima-se mais do argumento de Henrichs (que defende a função ritual do coro), do que do argumento de Vernant (que analisa as performances corais como “ensaios de masculinidade”) (Gould, 1996: 218). Porém, para apresentar a sua interpretação sobre a marginalidade do coro, Gould retoma a proposta de Vernant que distingue os dois elementos que ocupam o palco trágico, o coro e as personagens. Tal como Vernant, Gould (1996: 219) concorda que o coro fornece uma experiência alternativa à do herói, contudo, levanta alguns problemas em relação à “experiência colectiva” do coro: (i) o primeiro problema está associado ao canto do coro, que se manifesta numa linguagem distante da que é expressa pelos heróis (a linguagem dos heróis é mais próxima do “discurso da cidade” (*ibid.*)); (ii) o segundo problema diz respeito ao facto de, na opinião de Gould, o coro ser constituído por elementos não representativos do corpo de cidadãos atenienses.

(...) a “alteridade” do coro, o seu papel essencial na ficção trágica, reside precisamente em dar expressão coletiva a uma experiência alternativa, mesmo contrária, à das figuras “heróicas” que mais frequentemente dominam o mundo da peça; no entanto, o coro expressa não os valores da *polis* mas, sobretudo, a experiência dos excluídos, dos oprimidos e dos vulneráveis. Essa “alteridade” da experiência está, de facto, ligada à sua experiência de uma “comunidade”, mas essa comunidade não é a do corpo-cidadão soberano (adulto, masculino). (Gould, 1996: 224)

Dito de outro modo: se por um lado, o “colégio oficial dos cidadãos” (Vernant, 1988: 33-34) caracteriza sobretudo os cidadãos livres, do sexo masculino, atenienses e, idealmente, no primado da vida (Murnaghan, 2011: 247), por outro lado,



na maioria das peças<sup>94</sup>, o coro é constituído por figuras que são socialmente marginalizadas, tais como mulheres, escravos, ou figuras afastadas da participação da vida activa, tais como os idosos. Acrescente-se ainda que o coro também pode ser constituído por estrangeiros (Gould, 1996: 220; Murnaghan, 2011: 247). Segundo Gould (1996: 220), em determinados casos, o coro contempla uma dupla ou tripla marginalidade, quando combina duas ou três dessas categorias (por exemplo, quando o coro é constituído por mulheres escravas não-Gregas)<sup>95</sup>. Com base no carácter marginal destes grupos colectivos, Gould discorda da possibilidade de o coro estar associado ao “discurso cívico” e à voz de autoridade da *polis* democrática. Todavia, o autor considera que o carácter marginal do coro (constituído por mulheres, escravos, cativos de guerra, entre outros) não invalida que ele tenha uma voz alternativa à voz dos heróis e uma experiência oposta à das figuras heróicas masculinas<sup>96</sup> (*ibid.*: 221).

Segundo Gould (*ibid.*: 224) existem várias formas de analisarmos a centralidade ou a marginalidade do coro trágico e, para exemplificar esta ideia, o autor recorre a duas peças de Eurípedes, *As Fenícias* e *Electra*. Ambas apresentam dois padrões de ‘diferença’ da experiência colectiva do coro trágico. Na primeira peça, as mulheres fenícias são o ‘centro’ da peça. São mulheres solteiras, não-gregas, referem-se a elas próprias, à sua língua e à sua experiência como ‘estrangeiras’, são mulheres que estão de passagem (apanhadas, temporariamente, na luta de Polinices em Tebas). Embora num tom estrangeiro, este coro canta a história, a memória colectiva e a herança trágica de Tebas, ao mesmo tempo que expressa a incontornável memória colectiva e os antepassados da sua sociedade distante. Os seus cantos encerram cenas passadas de violência e sofrimento, ao mesmo tempo que entoam os horrores mais recentes do acontecimento trágico presente. Neste sentido, embora

---

<sup>94</sup> As excepções são o coro de *Ájax* e o coro de *Filoctetes*, os quais são constituídos por homens adultos e “da cidade” mas que, em ambos os casos, são marinheiros que fazem parte da tripulação do barco comandado pelo herói (Gould, 1996: 220).

<sup>95</sup> A propósito do coro de *As Suplicantes*, Gould (1996: 221) afirma que este coro (constituído por mulheres) manifesta uma enorme limitação, em termos sociais, pela impossibilidade de determinar as suas próprias vidas, precisamente pelo facto de serem mulheres e por estarem subjugadas ao poder dos homens. Este coro de mulheres está, simultaneamente, no centro e na margem da acção e está numa condição de dupla marginalidade, por ser constituído por mulheres e estrangeiras. O autor acrescenta que este coro expressa uma enorme tensão porque está preso à acção trágica, em relação à qual, para além de estar emocionalmente envolvido, está também excluído.

<sup>96</sup> Segundo Gould (1996: 222), as peças de Eurípedes contrariam esta tendência, uma vez que coloca a mulher no centro da acção trágica, no qual a protagonista é mulher, tal como o coro é constituído por mulheres. Entre a protagonista e o coro estabelece-se uma relação de concordância em vez de confronto, que acaba muitas vezes por distorcer a visão “heróica” do mundo dos homens, pontuando o seu carácter violento, destrutivo, distante, etc.

marginal, o coro traz os acontecimentos horríveis desse fundamento de memória para o mundo ficcional do drama trágico. Segundo Gould, essa memória centraliza a experiência como experiência de grupo, uma vez que o passado, não só permanece ao longo do tempo e adquire significado ao ser partilhado por pessoas com a mesma memória colectiva, como também é o único que pode reposicionar e harmonizar o presente. Na tragédia de *Electra*, o coro (também constituído por mulheres jovens) traz para ao mundo ficcional da peça um padrão de ‘otherness’ que não é o resultado da sua natureza diferente, uma vez que estas mulheres são nativas e participam e contribuem para a continuação da vida e das tradições rituais da comunidade. Nesta peça, *Electra* protagoniza a diferença. *Electra* recusa participar nos rituais da comunidade, participando apenas nos seus rituais de dança e canto privados, vestida de luto pelo seu falecido pai e pelo seu irmão ausente. No que diz respeito ao coro, apesar de este ser constituído por mulheres jovens que respondem em conjunto, ele continua a contribuir para a memória social da comunidade, todavia, mantém o seu carácter marginal porque funciona para mostrar o isolamento ‘heróico’ da protagonista.

Ainda em relação ao coro de *As Fenícias*, Gould (*ibid.*: 226) considera que este coro tem muito em comum com o coro de *As Suplicantes*, de Eurípedes, porque ambos os coros, para além de serem estrangeiros, partilham as tradições e a memória das suas comunidades de origem. Todavia, em *Sete Contra Tebas*, de Ésquilo, a resposta e a memória colectiva do coro está longe de ser dada harmoniosamente. O coro é constituído por mulheres jovens, completamente desestabilizadas pelo medo e que se traduz por uma enorme desordem: questões e exclamações de ansiedade que se atropelam, suspiros de terror e gritos. Mais uma vez, Gould considera que o pânico e a desordem (feminina) vem contrariar a ordem da *polis* e dos seus cidadãos (homens) (*ibid.*: 228). Em *Medeia*, de Eurípedes, o coro é constituído por mulheres casadas. No primeiro *stasima* (cantos do coro), o coro declara solidariedade com a protagonista por ter sido traída e abandonada; no segundo *stasima*, o coro desaprova a sua decisão de vingança; mais tarde, em nome da moralidade humana, o coro implora a *Medeia* que não mate os seus filhos (*ibid.*: 230). Por outras palavras, o “otherness” do coro de *Medeia* reside na apresentação de um grupo de mulheres que partilham a experiência colectiva por serem mulheres, esposas e mães, todavia, não representam estabilidade ou desordem, mas a fragilidade humana. Também o coro de *Édipo Rei*, de Sófocles,

dá a expressão colectiva ao sofrimento de Édipo e ao reconhecimento colectivo. Este coro canta a destruição como universal e total, assim como a aniquilação da existência humana e a sua reivindicação de significado.

Como temos observado até aqui, a identidade ficcional e o papel do coro assumem diversas formas, através das quais Gould enfatiza o carácter marginal do coro e a sua experiência alternativa à experiência dos heróis. Porém, independentemente do carácter marginal do coro, ele é um elemento essencial dentro do drama trágico porque a sua presença constante (e não opcional) é fundamental na criação de um colectivo, de um sentido “comum” que ajuda a apreendermos melhor a dimensão do “trágico”. Por isso, em relação ao coro, Gould conclui:

Temos vindo a argumentar que o que o coro traz à ficção é, na sua essência a presença de uma experiência colectiva particular, o sentido de um grupo social com raízes numa comunidade mais ampla, que se baseia nas histórias herdadas e na sabedoria gnómica, herdada, da memória social e da tradição oral para “contextualizar” o trágico. Esse contexto, o contexto do “outro” colectivo, que opõe o grupo e sua experiência compartilhada ao indivíduo “heróico”, não tem (...) uma maneira específica de se expressar dentro da ficção trágica. A experiência colectiva e a voz colectiva do coro podem opôr-se à do agente trágico individual numa variedade de maneiras quase desconcertante. A experiência coral pode constituir uma imagem de estabilidade e enraizamento, de desordem ameaçadora, de vulnerabilidade humana, para se opor à experiência dos protagonistas; o eixo da sua oposição aos protagonistas pode ser alterado à vontade. Mas não pode ser removido. A sensação de diferença, a sensação de que a condição humana abrange tanto o indivíduo quanto o grupo, e de que toda a experiência, até mesmo a derradeira, consumidora experiência do “trágico” deve ser vivida, percebida e lembrada tanto colectiva como individualmente, é uma parte tão essencial do teatro trágico grego que, pelo menos neste contexto, não podemos perceber “o trágico” de outra forma. (Gould, 1996: 233)

Gould (*ibid.*: 233) dá o exemplo do texto de Herodotus em que a experiência heróica individual é, simultaneamente, alinhada com a experiência colectiva do coro, em que ambas coexistem sem ser através de uma relação de contradição. Gould considera que o que difere na noção do trágico que caracteriza a tragédia grega e na do texto de Herodotus é que a percepção do trágico na tragédia grega traduz-se, sobretudo, no destino do herói individual que se articula contra a perspectiva da experiência colectiva do coro.

No seguimento da proposta de Gould, Goldhill (1996) também sublinha a expressão marginal do coro. Contudo, acrescenta que, através do canto, o coro invoca

muitas vezes “um mundo imaginário de (perdida) harmonia cívica, integração e realização” (Goldhill, 1996: 252). Ainda no seguimento do legado de Gould (1996: 219) que defende que o coro fornece uma experiência alternativa à do herói e que é, na sua essência, “colectiva” e “outra”, Murnaghan (2011: 247) argumenta que, mesmo entoando a voz de um conjunto de figuras marginais, o coro continua a partilhar tradições e valores comuns. Dito de outro modo, a voz colectiva do coro é o *medium* através do qual se expressa os valores e as expectativas de determinada comunidade e, por isso, o coro está associado ao lugar dos assuntos comuns que ultrapassa largamente a experiência individual (que tem o seu centro de expressão nas personagens) (Murnaghan, 2011). Murnaghan analisa o paradoxo do próprio coro que, embora esteja posicionado próximo das personagens, situa-se na margem da acção e, apesar de ser constituído por um grupo de pessoas que têm a função de dançar e cantar, confronta-se muitas vezes com a impossibilidade de executar essa mesma função, sobretudo em situações terríveis (*ibid.*: 246). Murnaghan (*ibid.*: 249-250) afirma que em cenários de performance coral não-dramática, o prazer que daí desponta não se coaduna com as histórias de sofrimento, é como se o coro e o público se posicionassem num tempo diferente do tempo dos acontecimentos que eles contemplam, como se partilhassem a intemporalidade dos deuses. Todavia, ao estar incorporado nos limites temporais das histórias de sofrimento e desespero em determinadas peças, o coro está automaticamente privado da celebração ou da festividade que, em parte, caracterizam a sua função (*ibid.*: 250). Ao estar envolvido na peça, o coro confronta-se com a dificuldade em, por um lado, assumir o seu papel ficcional e, por outro, representar-se de forma convincente como coro festivo. Segundo Henrichs (1994-1995: 73) é como se as aspirações corais fossem rapidamente devastadas pela acção trágica. Neste sentido, Murnaghan (2011: 251) conclui que o envolvimento do coro com as personagens trágicas priva a própria identidade coral e desvia-se do canto. Um desvio que parece encontrar a sua expressão no lamento. Assim, o lamento parece surgir como a resposta necessária ao sofrimento humano, mas que contrasta com a festividade do canto coral. Neste sentido, podemos falar do carácter paradoxal do lamento na tragédia grega, uma vez que o lamento, enquanto forma de música, nega a própria música (Segal, 1993). Segundo Murnaghan (2011: 251), o lamento bloqueia um aspecto fundamental da performance festiva do coro: a possibilidade de os performers representarem a comunidade na sua melhor forma. Assim, o coro é privado do seu próprio papel - uma

vez que é afastado da festividade – e do qual se aproxima, por vezes, através da auto-referencialidade (em *Édipo Tirano*, de Sófocles, o coro questiona-se: “Por que devo dançar?”). Por isso, Murnaghan (*ibid.*: 251) considera que a experiência coral em determinadas tragédias, sobretudo em Eurípedes, não é uma resposta de interioridade psicológica mas a marca de determinadas circunstâncias externas que abrangem exílio, cativeiro, exclusão social. Segundo Murnaghan (*ibid.*: 252), esta interrupção na identidade coral é a expressão do enorme sofrimento ao qual estão sujeitos todos os seres humanos. Por isso, a tragédia testemunha menos a política do que as condições universais de perda e sofrimento (Loraux, 2002). Neste sentido, o que a autora propõe analisar é a restauração da identidade coral em determinadas peças, ou seja, o retorno ao coro.

### 3. CONCLUSÃO: O TRÁGICO E A TRAGÉDIA

Ao longo da primeira parte desta investigação discutimos uma série de definições em torno dos conceitos “trágico” e “tragédia” que nos afastam de uma definição facilmente delimitável e universal, mas que nos fornecem pistas fundamentais segundo as quais procurámos tanger uma compreensão mais alargada dos termos. De acordo com o que foi dito sobre o trágico e a tragédia, para o desenvolvimento desta investigação vamos tomar algumas posições que nos permitem avançar com a análise do trágico e da tragédia no cinema de João Canijo, na segunda parte desta investigação.

Apesar da pouca precisão em torno da origem da tragédia, na nossa opinião a sua origem assenta numa base religiosa, porque a tragédia grega está associada ao ritual, ao sacrifício, ao sagrado. Não podemos afastar a tragédia dos concursos teatrais em honra do deus Dioniso e, nesse sentido, apoiamos Aristóteles (2008) e Nietzsche (2004), para os quais a tragédia grega nasce nos ditirambos.

No que diz respeito à ligação que se estabelece entre a tragédia e a *mimese* tivemos oportunidade de observar que desde a antiguidade a tragédia está associada à imitação. Tanto Platão como Aristóteles associam a tragédia à *mimese*, contudo, enquanto Platão nutre uma forte hostilidade pela tragédia porque, ao tratar-se de imitação, a tragédia está muito afastada da verdade, Aristóteles defende a tragédia como uma forma superior de poesia, uma “arte poética”. Assim, no que diz respeito à *mimese*, somos obrigados a discordar da visão de Platão porque, na nossa opinião, a própria *mimese* é, ela própria, uma espécie de conhecimento. Nesse sentido, apoiamos de certa forma a crítica de Schopenhauer (2008) em relação à visão de Platão sobre a *mimese* porque, segundo este filósofo, Platão não entende que o que pretendemos da arte não é um conhecimento específico de um homem particular, mas um tipo de conhecimento da própria humanidade, ou seja, um conhecimento da “Ideia” de humanidade.

No que diz respeito ao “estatuto elevado”, ao destino e à fatalidade, observámos como Aristóteles define, uma vez mais, a charneira a partir da qual se pode pensar estes temas na tragédia. Segundo Aristóteles, a tragédia está associada à instabilidade da Fortuna que conduz à infelicidade e à miséria as personagens mais ilustres. Assim, ainda na perspectiva de Aristóteles, a tragédia está associada ao

“estilo elevado” por causa das nobres personalidades que protagonizam a tragédia grega e por causa de uma espécie de “grandiosidade” que diz respeito ao género. Mas como temos vindo a observar, o decorrer dos séculos é acompanhado pela evolução do próprio homem - ao nível da mentalidade, da estrutura político-social, da religiosidade -, e que tem um forte impacto na tragédia. Observámos que a associação entre a tragédia e o “estatuto elevado” estende-se da época clássica até à época medieval; contudo, a pressão da sociedade feudal da época medieval determina algumas mudanças nas categorias sociais e metafísicas da tragédia: transita-se da condição geral que caracteriza a tragédia grega (é atribuída maior importância à acção geral) para uma condição isolada (passa-se a dar mais importância ao herói isolado). No renascimento, a dissolução feudal e a distinção entre Rei e Tirano têm também um forte impacto na tragédia. O texto teórico e crítico do renascimento e, sobretudo, do neoclassicismo está mais preocupado com os métodos e efeitos trágicos no público. Observámos que a partir do século XVI a escrita da tragédia é dominada pela prosa e que a partir do século XX questiona-se, inclusive, a existência de ilustres personagens. Por isso, o neoclassicismo chega mesmo a classificar a tragédia de acordo com os termos “alto” e “baixo”, o que nos conduzirá a uma reflexão sobre o filme *Sangue do Meu Sangue* (2011) com base nos conceitos de “alto” e “baixo”, na segunda parte desta investigação.

Visto isto, não podemos concordar com as teorias cujas definições de tragédia assentam no “estatuto elevado”. Na nossa opinião, o “estatuto elevado” (associado ao estatuto elevado dos protagonistas e ao tipo de verso) é uma característica da tragédia grega, mas que deixa de ser prioritária para a tragédia posterior à época medieval. Embora o estatuto elevado das personagens e o verso sejam características fundamentais da tragédia grega, na segunda parte desta investigação vamos observar como estes aspectos são obsoletos nas adaptações fílmicas da tragédia grega, nomeadamente no cinema de João Canijo, na medida em que este cineasta adapta as tragédias gregas ao contexto do homem comum.

Tal como a associação entre a tragédia e o “estatuto elevado”, também a ligação entre a tragédia e os temas do destino e da fatalidade se estende entre a época clássica e a época medieval. Os temas do destino e da fatalidade surgem muitas vezes interligados quando se fala, por exemplo, em “destino imerecido”, “destino predestinado” ou “destino fatídico”. Observámos que no período compreendido entre

a tragédia grega e a época medieval, a Fortuna está directamente ligada ao destino, nomeadamente a ideia de um destino que está para lá da vontade individual e que está relacionado com a vontade dos deuses. Embora na tragédia grega o destino esteja associado à vontade dos deuses, partilhamos a mesma opinião de Aristóteles: o homem não fica à total mercê do destino pois tem poder individual para lutar por si próprio. Por isso, se para determinados autores os princípios de individualidade e liberdade surgem como formas de acentuar o crescimento do poder pessoal, para outros autores, o destino surge como forma de intensificar o crescimento impessoal, como uma espécie de castração do poder individual. No nosso entender, o que está no centro da discussão é o embate entre a individualidade, a vontade, o pessoal, por um lado, e o destino, o impessoal, por outro lado, ou seja, a ideia de destino como um bloqueio ou uma castração da vontade do herói (e que pode dar origem a um sentimento de impotência sempre que tentamos alterar o rumo dos acontecimentos e não conseguimos). É com base nesta ideia de destino como oposição aos princípios da individualidade e da liberdade, ou antes, a ideia de destino como um bloqueio da vontade do herói, que procuramos analisar o filme *Noite Escura* (2003), de João Canijo. Note-se que para a análise do tema do destino no filme *Noite Escura* interessa-nos, sobretudo, a ideia de um destino condicionado mais pela vontade e pela maldade dos homens do que propriamente pela vontade dos deuses. No nosso entender, e, de acordo com a proposta de Maffesoli (2004) sobre o retorno do sentido do destino na sociedade pós-moderna, o destino está mais relacionado com a problemática relacional entre a vontade subjectiva individual e a sua existência na sociedade do que propriamente com a ideia de um destino que está relacionado com a vontade dos deuses. Também no filme *Sapatos Pretos* (1998) será analisado o tema da fatalidade, que está de certa forma associado ao tema do destino, no que diz respeito a esta ideia de “destino fatídico”.

No desenvolvimento desta investigação também verificámos que a tragédia grega está impregnada de religião e com o decorrer dos séculos a tragédia fica sujeita a um processo de secularização. No que diz respeito à tragédia grega, tal como Benjamin consideramos que existe uma crença profunda nos deuses por parte dos heróis. Contudo, tal como Van Groningen (1957: 61), somos da opinião que, além do mundo dos deuses, o herói da tragédia grega debate-se também com o mundo que o rodeia e o mundo da sua própria alma. Paralelamente ao processo de secularização da



tragédia verificámos que a culpa e o destino deixam de ser entendidos como a vontade dos deuses, uma vez que o homem assume a responsabilidade das suas acções. Com isto não queremos dizer que o mundo dos deuses tenha sido banido da tragédia posterior à tragédia grega, contudo, o herói debate-se principalmente com o mundo do seu foro privado e com o mundo que o rodeia.

Retomando a proposta de Benjamin sobre a tragédia grega, tal como Poole, colocamos algumas reticências à questão do sacrifício expiatório que é, para Benjamin, a “marca identificativa” da tragédia grega. Como observámos anteriormente, na tragédia grega, nem todos os sacrifícios são expiatórios porque existem heróis que morrem por aquilo em que acreditam (ex.: Antígona). Observámos também como a ideia aristotélica de culpa como falha do herói se prolonga da tragédia grega até à Idade Média, mas que sofre alterações na forma de ser entendida com a secularização da tragédia, paralelamente ao renascimento. Ou seja, a partir do renascimento, a ideia de tragédia deixa de estar associada a uma metafísica e começa a ser crítica, contudo, o processo crítico estabelece definitivamente os seus contornos no neoclassicismo: por exemplo, o sofrimento e a felicidade passam a ser entendidos como consequências do erro e da virtude, respectivamente, uma vez que a tragédia mostra ao homem dois caminhos a seguir, cabendo-lhe a decisão de escolher o melhor caminho.

Tivemos também a oportunidade de observar a associação que se estabelece entre a tragédia e o conflito. O conflito é talvez um dos temas mais importantes da tragédia no qual muitos autores, sobretudo a partir do século XVIII, assentam as suas definições de tragédia. A distinção kantiana entre o *fenómeno* (mundo das aparências) e a *coisa em si* (mundo da realidade) é fundamental no desenvolvimento da filosofia da tragédia (veja-se como Eduardo Lourenço distingue a tragédia e trágico), não porque Kant tenha escrito sobre tragédia mas porque a sua proposta – segundo a qual podemos pensar a ética com base na racionalidade, e não nas sanções sociais ou religiosas – tem influência numa série de teorias que analisam a tragédia com base na oposição de princípios, ou antes, no conflito e respectiva resolução. Muitas dessas teorias questionam o modo como esse conflito é resolvido. Sobre o tema do conflito na tragédia podemos, inclusivamente, definir duas tradições distintas segundo as quais se alinham muitas propostas sobre a tragédia: a tradição kantiana (Schopenhauer, Nietzsche) e a tradição hegeliana (Hegel, Benjamin, Schmitt, Camus, Miller) (Young,

2013). Entre as várias propostas analisamos em maior profundidade as propostas de Hegel e de Nietzsche: no que diz respeito à proposta de Hegel, é fundamental que a tragédia apresente um conflito ético e a respectiva resolução; para Nietzsche, a tragédia assenta no conflito entre dois princípios – o dionisíaco e o apolíneo -, e a tragédia grega é o resultado da resolução do conflito entre ambos.

Desde já queremos deixar claro que, embora possamos entender a vitalidade do tema do conflito na tragédia, tal como Serra, somos da opinião que nem todas as tragédias assentam num conflito entre forças ou num conflito irreparável. Por considerar que o tema do conflito não é extensível a todas as tragédias gregas, Serra propõe um conjunto de temas – que designa por “categorias trágicas” – que podem estar na base das várias tragédias gregas. Nós procuramos expor um conjunto de temas que estão normalmente associados à tragédia, alguns dos quais fazemos questão de estender às análises filmicas pela importância que têm na tragédia mas, sobretudo, pela riqueza desses temas no campo da análise filmica.

Uma vez que o conflito é um tema central em muitas teorias da tragédia, para as quais a ausência do conflito pode determinar a desvalorização da obra como tragédia ou a inferioridade da tragédia, decidimos estender o tema do conflito às análises filmicas, nomeadamente à análise comparativa entre os filmes *Antígona* (1992), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo, e às análises dos filmes *Ganhar a Vida* (2000) e *Filha da Mãe* (1990), na segunda parte. Não descurando a proposta de Nietzsche sobre o conflito na tragédia pela forma como expõe esses dois princípios - o apolíneo e o dionisíaco -, que lutam pela palavra arte mas também, na nossa opinião, pela palavra homem (o lado racional e o lado irracional, respectivamente), nas análises filmicas vamos optar pela proposta hegeliana sobre o conflito na tragédia porque interessa-nos analisar principalmente a oposição entre duas razões, cada uma com a sua própria legitimidade. No que diz respeito ao filme *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo, serão realizadas duas análises: na análise comparativa entre *Antígona* (1992), de Straub e Huillet e *Ganhar a Vida* (2000) de Canijo procuramos analisar os dois lados do conflito e a resistência de ambos os lados durante o duelo, na outra proposta de análise do filme *Ganhar a Vida* interessa-nos analisar principalmente o modo como é resolvido o conflito. Para tal, recorreremos à expressão “do espaço escuro ao claro” como o movimento dessa resolução. É também a partir do tema do conflito que vamos analisar o filme *Filha da*

*Mãe* (1990), de João Canijo, que adapta igualmente algumas cenas de diferentes tragédias. Neste filme, procuramos analisar alguns conflitos principais que se estabelecem aos pares entre as diferentes personagens que compõem o enredo.

Observámos também a importância do sofrimento para a tragédia em determinadas épocas como, por exemplo, no neoclassicismo (século XVII). Uma vez que a tragédia transita da condição metafísica para a condição isolada de cariz comportamental, o erro passa a estar associado a uma fraqueza do herói e, como tal, o sofrimento é analisado de acordo com a forma como é controlado ou conduzido. Por isso, este período interessa-se principalmente pelos efeitos da tragédia. Como verificámos, a temática do sofrimento tem enorme relevância para os teóricos do sublime (Schopenhauer e Nietzsche). Schopenhauer defende um enraizamento do sofrimento na natureza humana e, por isso, para o filósofo, a tragédia exhibe, sobretudo, a irracionalidade da vontade de viver do herói. Partindo da proposta schopenhaueriana sobre a natureza trágica da vida e do homem, Nietzsche propõe uma estética do prazer trágico do sofrimento, ou seja, para ele, a acção trágica mostra-nos uma forma de transcendermos a inevitabilidade do sofrimento. Com base nestas propostas de Schopenhauer e Nietzsche podemos concluir que, para estes teóricos do sublime, a tragédia assenta, sobretudo, numa experiência em que o ser supera a dor e a finitude da vida. Relativamente ao silêncio trágico, constatamos que a ligação que se estabelece entre o silêncio e o sofrimento, nomeadamente, um sofrimento tão profundo que mal se ouve ou quando se ouve, não se expressa por palavras. Assim, iremos analisar o filme *Três Menos Eu* (1987), de João Canijo, com base no tema do sofrimento.

No que diz respeito à associação entre a tragédia e o pessimismo, observámos anteriormente que o seu elo de ligação está associado à enorme contradição relativa ao facto de a tragédia ter surgido precisamente num período de glória dos gregos, por um lado; e, por outro lado está associado aos alicerces filosóficos da tragédia e do pessimismo que assentam na expressão do crescimento do homem e do seu declínio (o princípio de individualização na tragédia e no homem caminham em paralelo; as propostas filosóficas de Schopenhauer e Nietzsche previram que o princípio de individualização e liberdade conduz o homem à angústia e ao desespero). Procurámos observar a relação entre a tragédia e o pessimismo através de uma comparação entre as diferentes visões filosóficas da tragédia grega (associada a um optimismo) e da

tragédia moderna (associada a um pessimismo). A partir dessa comparação podemos concluir que o pessimismo que está associado à visão filosófica da tragédia moderna, segundo a perspectiva de Szeliski (1964), se deve à ausência de uma luta dramática e à frágil atitude para o mal e para o pecado. De acordo com a visão pessimista de Schopenhauer, a ausência de uma luta dramática está associada à falta de vontade do homem em lutar pela vida, conduzindo-o à resignação pela vida, à espera da morte e à não-acção. Todavia, não podemos concordar com a ideia de que não há conflito dramático na tragédia moderna, sobretudo, por dois motivos: primeiro porque, na nossa opinião, na tragédia moderna o herói debate-se muito mais consigo próprio, ou seja, o conflito existe mais no seu interior psicológico do que com figuras externas e personagens antagónicas com as quais se confronta (por isso, o diabo afasta-se dos “belzebus” dos séculos anteriores e assume outras configurações); segundo, porque a não-acção constitui por si só uma renúncia à própria acção e, como tal, no nosso entender, essa não-acção pode ser entendida como uma atitude. Com isto não queremos contrariar a ideia de uma visão pessimista da tragédia (nomeadamente da tragédia moderna) com base na ausência de um conflito dramático, contudo, consideramos que atrás da resignação pela vida por parte dos heróis modernos esconde-se o conflito privado, o conflito do herói consigo próprio. Também observámos que os heróis da tragédia moderna têm uma fraca atitude para o mal e para o pecado, contudo, na nossa opinião a própria noção de “pecado” é uma questão que se coloca num período posterior à própria tragédia grega, ou seja, podemos falar em pecado na configuração cristã do mundo.

Ainda, no nosso entender, embora a tragédia esteja associada à tragicidade da condição humana e a uma visão pessimista do mundo, nem toda a tragédia é pessimista. Nesse sentido, concordamos com Serra, uma vez que muitas vezes a queda ou a ruína do protagonista dá origem a uma “ordem superior” (Serra, 2006: 45) ou uma “ordem possível”, para usar as palavras de Monteiro (2010: 353), na qual se lança o herói ante o caos e a desordem. É precisamente nessa ideia de “ordem superior”, de Serra ou “ordem possível”, de Monteiro que procuramos analisar o filme *Ganhar a Vida* (2000), na segunda parte desta investigação. Se, por um lado, podemos observar o movimento do “espaço escuro ao claro” como uma espécie de resolução do conflito da personagem principal; por outro lado, podemos observar esse movimento “do espaço escuro ao claro” da protagonista como um movimento em que

Cidália, no meio do caos e da desordem, se coloca à luz da sua própria razão, ou seja, descobre uma “ordem possível”.

Recorremos ao tema do pessimismo para analisar o filme *É o Amor* (2013), de João Canijo, no qual procuramos perceber como é que o pessimismo se reflecte na protagonista Anabela e como esse pessimismo se articula com o optimismo das outras personagens, sobretudo Sónia.

Finalmente, observámos alguns aspectos através dos quais podemos pensar o trágico contemporâneo, nomeadamente os aspectos sublinhados por Serra (2006: 19-22): a “morte de deus” (Nietzsche, 1984), a relação entre o indivíduo e a vida política e a queda dos humanismos. Com base nas considerações de Serra verificámos que o mundo ocidental assiste a uma desacreditação generalizada da religião, o que influencia não só as novas formas de entender o sagrado e o profano, mas também o sentimento do homem em se sentir só no mundo. Observámos também como os acontecimentos políticos do século passado no ocidente (as duas guerras mundiais) abalaram a confiança do indivíduo em relação à política e ao progresso. Também a queda dos humanismos contribuiu para as enormes cisões sofridas na identidade do humano.

Também as propostas de Lipovetsky (1988) e Maffesoli (2004) sobre as sociedades pós-modernas contribuem para uma reflexão sobre o trágico contemporâneo. Com base na proposta de Lipovetsky tivemos a oportunidade de observar alguns aspectos que definem o homem pós-moderno como, por exemplo, a busca incessante por uma identidade própria e uma obsessão narcísica que, tal como Lipovetsky, consideramos ser um bloqueio enorme aos discursos de movimentação de massas. De acordo com a proposta de Maffesoli, as sociedades pós-modernas assistem a um retorno do trágico que deixa a descoberto a enorme necessidade de afirmação da vida, lançando-o muitas vezes em situações capazes de comprometer a própria vida. O autor sinaliza ainda a vontade do indivíduo em transcender a singularidade do individual e a permanente problemática relacional entre a subjectividade individual e a sua existência na sociedade. Por isso, o autor reconhece o retorno do sentido do destino nas sociedades pós-modernas que, tal como na tragédia antiga, conduzem a acção das personagens e põem em causa a fundamentação filosófica do modernismo Ocidental relativamente à livre vontade. Por tudo isto, Charles (2013) afirma que estamos longe da unificação moral das tragédias antigas. A moral contemporânea está

de tal forma fragmentada que o trágico é vivido no plano singular.

Depois de aprofundarmos alguns epicentros que estão associados ao “trágico” e à “tragédia”, detivemo-nos em maior profundidade sobre alguns aspectos da tragédia grega, nomeadamente sobre as suas naturezas “repetitiva” e “presente” com o objectivo de compreender melhor a necessidade recorrente do homem em retornar ao material trágico e em reavivá-lo através das mais variadas expressões. Assim, procurámos não só determinar os caracteres universal e intemporal da tragédia grega, mas também algumas linhas de pensamento que, ao longo dos séculos, têm reflectido sobre o efeito trágico, no sentido de compreender as razões pelas quais temos prazer ao assistir a uma tragédia, quando esta trata material sombrio, assustador e horrível da condição humana.

Verificámos que o carácter intemporal da tragédia grega pode ser entendido com base nas noções de circularidade e linearidade: por um lado podemos entender a tragédia grega como algo que transcende o tempo e, por conseguinte, a história; por outro lado, podemos compreender a tragédia grega como um marco temporal no decurso da história. Quanto ao carácter universal da tragédia grega constatámos que está relacionado com a universalização das peças de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes mas, sobretudo, pelo humanismo da tragédia grega sublinhado inicialmente por Aristóteles, que associa a tragédia grega aos aspectos universais da condição humana (Aristóteles considera que a tragédia grega está mais próxima da filosofia do que da história). Foi precisamente com base nessa proximidade entre a tragédia grega e a filosofia que decidimos delinear a estrutura conceptual desta investigação em torno de determinados temas que, na nossa opinião, são representativos dessa ligação. Por isso, concordamos com Romilly quando afirma que a tragédia grega expõe “(...) na linguagem directamente acessível da emoção, uma reflexão sobre o homem”. No nosso entender, podemos observar em muitos dos heróis actuais determinados aspectos e caracteres que figuram nos heróis das tragédias gregas e, como tal, concordamos de certa forma com a proposta de Jung sobre as “figuras arquétipas” ou “arquétipos fundadores” e, mais ainda, com Maffesoli, quando afirma que a nossa identificação com determinados aspectos e caracteres antropologicamente enraizados nos heróis actuais nos convida a transcender a nossa dimensão individual e a mergulhar numa dimensão colectiva que nos dá a sensação de pertencer a um colectivo que está para lá do nosso eu. Embora Charles (2013: 45) defenda que o

trágico hoje é vivido, sobretudo, no plano singular, no plano privado, consideramos, tal como Maffesoli (2004: 144), que a universalidade do trágico reside precisamente neste sentimento de distância em relação à nossa dimensão individual, ou seja, a universalidade do trágico está sempre ligada a uma espécie de dor partilhada: somos arrebatados pela nossa própria dor, mas a dor do *outro* comove-nos. Na nossa opinião, enquanto formos comovidos pela tragédia, podemos falar em humanidade na tragédia e, nesse sentido, reforçamos a posição de Romilly: a tragédia fala do homem universal como o homem que pode ser qualquer um de nós, ou seja, o homem que contém toda a humanidade, na sua contraditória complexidade.

Como verificámos anteriormente, é precisamente com base nos mitos e nos heróis da antiguidade clássica que a psicanálise desenvolve algumas das suas teorias, nomeadamente o “complexo de Édipo” (Freud) e o “complexo de Electra” (Jung). Observámos que o “complexo de Édipo” dá origem a alguma discórdia, a partir da qual surgem algumas alternativas: o inconsciente colectivo (Jung), o complexo de inferioridade (Adler) e o traumatismo no nascimento (Rank). Observámos também que a partir do “complexo de Édipo” surge o “complexo de Electra”. Todavia, manifestámos algumas dúvidas sobre estes complexos, sobretudo, no que diz respeito à sua universalidade e, como tal, partilhamos a mesma opinião de Malinowski relativamente ao facto de cada sociedade produzir os seus complexos inconscientes específicos. Acrescente-se ainda que muitos dos mitos antigos são explicados pela psicologia moderna de acordo com uma ordem psicológica; contudo, no nosso ponto de vista, mais do que a ordem psicológica, o que anima a tragédia grega é a ordem religiosa, a ordem que está para lá do homem, a ordem dos deuses, do sagrado, do sacrifício e do ritual. No nosso entender, embora a leitura da psicologia moderna sobre os mitos antigos deixe escapar muito do espírito religioso das tragédias gregas, as propostas psicanalíticas têm importância para os estudos fílmicos e, nesse sentido, partiremos do “complexo de Electra” para a análise do filme *Mal Nascida*, de João Canijo, na segunda parte desta investigação.

No que diz respeito ao efeito trágico, verificámos que a oposição entre Platão e Aristóteles estabelece o ponto de partida a partir do qual podemos reflectir sobre o efeito trágico, nomeadamente no que diz respeito às dimensões medicinal e pedagógica da tragédia. Em relação à dimensão medicinal, constatámos que Platão teria começado por escrever tragédias e por aprender a arte dramática, mas que teria

sido “curado” pelos ensinamentos de Sócrates. No que concerne a Aristóteles observámos que a actividade medicinal exercida pelo seu pai poderá ter influenciado o entendimento de Aristóteles sobre a *catarse* como um processo que purifica o organismo. Verificámos que este entendimento de Aristóteles sobre a *catarse* não é assim tão linear, uma vez que tem suscitado uma enorme discussão ao longo dos séculos.

No que diz respeito à dimensão pedagógica da tragédia, observámos a hostilidade de Platão em relação à imitação que o leva a expulsar da Cidade Ideal tudo o que ponha em causa a governação da filosofia, ou seja, tudo o que afaste o homem da Razão e que instaure no homem maus costumes que podem desestabilizar essa governação, como, por exemplo, a poesia dramática de carácter mimético. Mas se Platão desvaloriza a tragédia e não vê qualquer benefício na tragédia, pelo seu carácter mimético, Aristóteles vê na relação entre tragédia e a *mimese* uma valiosíssima fonte pedagógica pois, ao contrário de Platão, Aristóteles defende a existência de uma estrutura cognitiva no movimento que acompanha as emoções dos espectadores da tragédia. Tal como Aristóteles, e ao contrário de Platão, consideramos que a *mimese* é uma valiosa fonte pedagógica, razão pela qual, nesta investigação nos interessa aprofundar a tragédia grega e as formas contemporâneas de abordar a tragédia grega, nomeadamente pelo lado do cinema.

Como dissemos anteriormente, Aristóteles utiliza o termo *catarse* para definir o processo de “purificação” das emoções que se geram no espectador, contudo, outros autores (Milton) analisam a *catarse* como um processo que se desenvolve dentro do próprio drama. Mais uma vez, somos da opinião de Aristóteles de que a *catarse* deve ser analisada como um processo que acontece no espectador, na medida em que é o espectador que sente compaixão por Édipo ou Medeia, por exemplo.

Depois de examinarmos as dimensões morais, didácticas e medicinais da tragédia e de observarmos como a *catarse* pode ser analisada como uma espécie de “clarificação”, uma “clarificação intelectual” (Golden, 1992) e como essa “clarificação” pode estar associada ao tratamento medicinal e à educação (Nussbaum, 1986), debruçámo-nos sobre a dimensão metafísica da tragédia através das propostas teóricas que rondam a obscuridade do sentimento do sublime: (i) Schopenhauer (2008) defende que o prazer trágico está associado a um sentimento “obscuro” de que temos outro tipo de existência e, como tal, a *catarse* conduz-nos a uma espécie de



reconciliação com a morte; (ii) Nietzsche (2004) defende que a *catarse* não é moral ou purgativa mas estética. Por isso, o prazer trágico para Nietzsche tem dois tipos de leitura: uma deixa-se conduzir pelo idealismo schopenhaueriano (o espectador não experimenta o sofrimento, pois apenas assiste), a outra conduz-se pelo “naturalismo extasiado” (o espectador experimenta o sofrimento, por exemplo, através do estado dionisíaco que põe a descoberto a “unidade primordial”). Na nossa opinião cada uma destas leituras tem a sua validade: a primeira pressupõe que, ao assistirmos a uma tragédia estamos conscientes do próprio *medium* e, como tal, não experimentamos o sofrimento, apenas assistimos; a segunda leitura sobre o prazer trágico ajuda-nos a compreender melhor a vontade de, muitas vezes, querermos fazer parte de uma experiência de irmandade ou de uma comunidade maior que nos resgate à nossa individualidade e é desta suspensão da individualidade que resulta o prazer trágico.

Interessa-nos particularmente esta última leitura da tese de Nietzsche pela importância que o filósofo atribui à dimensão colectiva. Como foi dito anteriormente, para Nietzsche, o efeito do sublime desenvolve-se nos ditirambos em homenagem ao deus Dioniso, nos quais as pessoas sentiam-se fazer parte de um todo mais vasto do que a sua individualidade. Daí a importância atribuída ao coro trágico por Nietzsche que, por ser uma extensão do público, conduz o público a um estado de encantamento, dando-lhe a sensação de fazer parte de um todo (na medida em que lhe parece transcender a sua dimensão individual) que lhe permite observar a realidade com alguma distância, acabando por compreender a criação e a destruição como algo necessário à vida. Como tal, concordamos com Nietzsche em relação à importância do coro na tragédia grega. No nosso ponto de vista, o coro é um elemento fundamental na tragédia grega e esta é uma das principais razões que nos conduz ao estudo aprofundado sobre a identidade ficcional e a função do coro na tragédia grega, com o objectivo de procurar pistas que nos ajudem a analisar o coro trágico não só na tragédia grega mas, sobretudo, nas adaptações filmicas da tragédia grega.

Todavia, apesar de considerarmos a *mimese* uma valiosa fonte pedagógica, no nosso entender, o efeito trágico está mais próximo da dimensão estética proposta por Nietzsche do que propriamente da dimensão pedagógica, medicinal ou moral. Tal como Nietzsche (2004), consideramos que os gregos da antiguidade clássica reconhecem os horrores, a crueldade e as contingências do mundo, todavia, não se deixam conduzir pelo lado negativo da vida, uma vez que moldam essas

contrariedades através da arte, transformando-as em fenómeno estético. Dito de outro modo, os gregos ganham entusiasmo pela vida, precisamente porque através da arte trágica transformam essas contrariedades em fenómeno estético. Queremos também salientar o argumento usado por Monteiro (2010: 333) que vai de certa forma ao encontro desta nossa posição relativamente à proximidade entre o efeito trágico e a dimensão estética:

Diante da angústia face ao caos, face ao ‘absolutismo da experiência’, para usar os termos de Hans Blumenberg, os homens tiveram e têm necessidade de inventar nomes, imagens, metáforas que transformam essa angústia em medos localizados; recobertos com tais nomes, podem esquecer esse contacto primordial com o que não está nas suas mãos ou nas suas bocas – mas ao mesmo tempo sentem alguma necessidade de o lembrar. (Monteiro, 2010: 333)

A estas teorias sobre a “obscuridade” do sentimento do sublime relativamente ao efeito trágico, seguiu-se a proposta psicanalítica sobre o efeito trágico. Com a teoria psicanalítica verificámos como, através das suas propostas sobre a profundidade “obscura” da mente humana, o campo da psicanálise contribui para a complexa discussão que gira em torno do efeito trágico. Como observámos anteriormente, na perspectiva de Aristóteles, para se atingir o prazer trágico é fundamental que o público acompanhe uma acção que corresponda à lógica de causa e efeito, nomeadamente uma acção desoladora mas, sobretudo, é necessário que ocorra uma descarga psíquica. Verificámos que, enquanto Aristóteles recusa submeter a sua teoria do prazer trágico (nas emoções) a um reducionismo físico, Freud desenvolve esta relação entre as forças da psique e da física, acabando por mergulhar as suas investigações no submundo da psique, da libido, do desejo de morte. Para explicar as suas teorias sobre a psique, Freud recorre às metáforas e aos mitos antigos, as quais têm sido alvo de críticas. Na procura de uma relação entre a psique e a física, Freud desenvolve o conceito de “trauma” (que está associado a uma espécie de choque) e, mais tarde, desenvolve o conceito de “fantasia”. Apesar de colocarmos algumas reticências em relação às propostas psicanalíticas sobre a tragédia grega (já dissemos anteriormente que, na nossa opinião, a tragédia grega está mais relacionada com uma ordem religiosa do que com uma ordem psicológica), estes dois conceitos fundamentais da psicanálise “trauma” e “fantasia” são, na nossa opinião, bastante frutíferos para o campo da análise filmica.

Visto isto, optámos por analisar os filmes *Mal Nascida* (2007) e *Fantasia Lusitana* (2010) com base nos conceitos de “trauma” e “fantasia”, respectivamente. Como veremos adiante, o filme *Mal Nascida* resulta da adaptação livre das tragédias (*Coéforas*, segunda peça de *Oresteia*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; *Electra*, de Eurípides) e ensaia sobre o que a psicanálise define por “complexo de Electra”. Contudo, mais do que uma análise psicológica da personagem Lúcia (como um fantasma de Electra), interessa-nos analisar como se manifesta o trauma em termos de linguagem fílmica. No que diz respeito ao conceito de fantasia, posicionamo-nos no alinhamento freudiano sobre a fantasia e a realidade (exterior), através do qual procuramos analisar o filme *Fantasia Lusitana*, nomeadamente como a fantasia e a realidade se interpenetram mutuamente no filme, ou seja, como a fantasia colabora na construção da realidade (no sentido da realidade exterior) e como a realidade está investida de fantasias.

Durante a primeira parte desta investigação, também foram gizadas algumas conexões entre a tragédia e a visão trágica da existência. Apesar da dificuldade em definir autonomamente os conceitos de trágico e tragédia, partilhamos a opinião de Eduardo Lourenço relativamente à importância de os termos serem definidos de forma autónoma. Na nossa opinião, o trágico é sempre aquilo que está para lá da nossa compreensão, do nosso pensamento e do nosso dizer. E é nessa incompreensão permanente do trágico que reside a sua fonte inesgotável. Na tentativa de o reflectir, de o apreender, de o expressar, o homem recorre à linguagem; contudo, quando o trágico se manifesta na linguagem já não estamos no domínio do trágico, mas sim da tragédia. Uma vez no domínio da linguagem, ou seja, da tragédia, obtemos do trágico apenas uma compreensão indirecta (a partir do exterior). Por isso, concordamos com Lourenço quando associa o trágico ao ser e a tragédia à expressão do trágico. É a partir desta ideia de tragédia como a expressão do trágico que, adiante, procuramos analisar as configurações da tragédia na linguagem cinematográfica de João Canijo com o objectivo de captar algumas pistas de um *dizer* trágico contemporâneo.

No sentido de estabelecer algumas conexões entre a tragédia e a visão trágica da existência, começámos por analisar a constante reincidência do trágico nas nossas vidas e a consequente consciência da presença do trágico na experiência da vida, que se patenteia na antevisão da ciclicidade da vida e da morte. Concluimos que a nossa ininterrupta recorrência ao trágico, através das mais diversas formas – artísticas,

literárias, etc. – relaciona-se com a consciência de uma constante reincidência do trágico nas nossas vidas. Foram também estabelecidos alguns paralelismos entre a tragédia e a dimensão trágica da vida, dentre os quais tivemos a possibilidade de observar como a tragédia acompanha as várias fases do percurso da vida do homem que se estende desde o nascimento até à morte e como a própria evolução da tragédia intersecta ou percorre essas várias fases. Fizemos coincidir nas tragédias de Eurípedes, simultaneamente, a morte da tragédia grega e o nascimento de uma outra tragédia – “tragédia do eu” -, cuja forma de teatro (baseada na acção dramática) é muito semelhante à forma de teatro que conhecemos actualmente (Romilly, 2013). Diagnosticámos a *individualidade* (e racionalidade que a acompanha), como uma das principais causas de morte da tragédia grega e como elemento seminal da tragédia subsequente, uma vez que inaugura um desvio sem retorno no género trágico. Contudo, como verificámos, a tragédia subsequente à tragédia grega também está, ao longo dos séculos, submetida a vários desvios que resultam de um ‘Eu’ que não cessa de evoluir de época para época, e que se faz acompanhar por um pensamento trágico, também ele distinto ao longo desses vários períodos. Visto isto, na nossa opinião, a individualidade surge na tragédia grega porque, como defendemos anteriormente, o herói trágico da tragédia grega tem vontade própria para lutar por si mesmo e que o impede de ficar sob a total dependência do destino. Por isso, no que diz respeito à problemática da individualidade na tragédia, observámos, num primeiro momento, a sua importância para os Gregos da antiguidade clássica; e, num segundo momento, como a individualidade se manifesta e evolui ao longo dos séculos, nomeadamente no renascimento, no romantismo e na contemporaneidade.

Note-se que, se concordamos com Nietzsche em relação ao surgimento da individualidade na tragédia grega, discordamos de Nietzsche em relação à inexistência da tragédia depois de Eurípedes. Na nossa opinião, a tragédia nunca deixou de existir, apenas foi adquirindo diferentes nuances ao longo dos séculos, a partir das quais podemos falar em evolução da tragédia.

Esta ideia sobre a evolução da tragédia não é linear, na medida em que, como observámos, há um conjunto de suspeitas que recaem, sobretudo, sobre a tragédia moderna, sobre a qual se questiona por exemplo, a qualidade ou a validade de uma determinada obra como tragédia. Para compreendermos melhor a posição de determinados autores sobre a inferioridade ou a impossibilidade da tragédia moderna,

optámos por colocar *Hamlet*, de Shakespeare no centro da discussão, pelo facto de ser uma das principais peças seleccionadas pelos autores, a partir da qual justificam a sua posição. Em traços gerais, para Hegel (1964), *Hamlet* é uma tragédia inferior porque não possui um conflito ético. Para Benjamin (2004), *Hamlet* não é uma tragédia inferior porque é um “drama trágico” e não uma “tragédia”. O autor considera que não se pode avaliar a inferioridade/superioridade das obras quando o “drama trágico” e a “tragédia” são diferentes. No alinhamento desta distinção benjaminiana, Schmitt (1956) considera que o drama trágico é inferior à tragédia, contudo, na opinião do autor, *Hamlet* não é uma tragédia inferior porque não é um drama trágico, mas sim uma tragédia genuína, uma vez que trata assuntos da vida real, questões ético-política e o conflito é psicológico. Camus (1970) posiciona-se no alinhamento nietzschiano sobre a morte da tragédia através do racionalismo socrático em Eurípedes, contudo, o autor sinaliza outro grande período da tragédia – o Renascimento Europeu – que se inicia com Shakespeare e que cessa com Calderón (em Espanha) e com Racine (em França). Tal como Hegel, Camus considera a tragédia psicológica uma tragédia inferior, contudo, para Camus, *Hamlet* não é uma tragédia inferior, mas sim o renascer de Sófocles (na opinião do autor, tal como as tragédias de Sófocles, *Hamlet* apresenta o conflito e os limites da liberdade pelo destino). Finalmente, Miller (1949) defende a possibilidade da tragédia moderna e justifica a sua posição com a recusa dos argumentos sobre o “estatuto elevado” das personagens e sobre a inexistência do conflito na tragédia moderna.

Com base nestas propostas podemos concluir que a inferioridade ou a impossibilidade da tragédia moderna é determinada em termos comparativos com a tragédia grega. Independentemente das características que distinguem a tragédia moderna da tragédia grega, na nossa opinião, a tragédia moderna não só existe como a sua qualidade não pode ser determinada em função de um conjunto de critérios que divergem dos critérios da tragédia grega. Como temos vindo a observar, no decorrer dos séculos, a tragédia evolui na medida em que também evolui o pensamento do homem. Por isso, parece-nos inconsistente avaliar a inferioridade da tragédia moderna em função de uma suposta ausência de conflito dramático, da individualidade e respectiva racionalidade, da forte componente psicológica, da secularização da tragédia. Como temos observado, o que anima a tragédia grega é diferente do que anima a tragédia moderna, mas tal não pode ser motivo para avaliar a inferioridade ou

a superioridade de uma sobre a outra. Assim, posicionamo-nos contrariamente às propostas de Hegel, Schmitt, Camus. Se na perspectiva de Hegel, as tragédias de Shakespeare, nomeadamente *Hamlet*, são inferiores à tragédia grega porque não contemplam um conflito ético e respectiva resolução e porque as tragédias de Shakespeare estão mais relacionadas com a psicologia do que com problemas éticos; na nossa opinião, *Hamlet* não apresenta o conflito ético e respectiva resolução porque o seu conflito é, sobretudo, psicológico. Na nossa opinião, enquanto Sófocles se interessa mais pelo conflito ético, Shakespeare interessa-se principalmente pelo conflito psicológico, ou seja, pelo conflito do herói consigo mesmo. Relativamente à proposta de Miller, embora, na nossa opinião, o autor apoie muito a sua teoria na psicologia moderna, tal como o autor recusamos os argumentos que procuram justificar a impossibilidade da tragédia moderna, nomeadamente os argumentos sobre o “estatuto elevado” das personagens e sobre a inexistência do conflito na tragédia moderna.

Uma vez que um dos objectivos principais desta investigação é analisar as adaptações filmicas da tragédia grega no cinema de João Canijo, debruçámo-nos demoradamente sobre a tragédia grega e, mais especificamente, sobre a sua estrutura narrativa, através da qual concluímos que a tragédia grega articula sempre dois elementos fundamentais, o coro e as personagens. Tivemos a oportunidade de observar que estes dois elementos expressam-se de formas muito diferentes porque as personagens estão associadas à acção dramática e o coro está associado ao canto, à salmodia, à dança. Uma vez que estes dois elementos se expressam de formas diferentes (ao contrário das personagens, o coro expressa-se normalmente em conjunto e, excepcionalmente, a solo quando o corifeu dialoga com uma personagem), tal não significa que estes dois elementos não possam dialogar entre si. Como observámos, o coro pode aconselhar, encorajar ou ameaçar as personagens, no entanto, mantém-se distante da acção. Neste sentido, partilhamos a opinião de Williams (2006: 40) quando o autor defende que a tragédia grega se edifica na tensão e na resolução entre a experiência colectiva e a experiência individual. Como tal, apoiamos a interpretação de que a tragédia grega caminha para o seu fim a partir do momento em que esta tensão se torna cada vez mais invisível. Assim, concordamos com Nietzsche (2004): a mudez do coro trágico sinaliza o fim da tragédia grega, ou seja, o soçobro musical inicia-se na própria tragédia grega (em Eurípedes) e acaba

mesmo por ausentar-se nos palcos dos séculos seguintes. Contudo, na nossa opinião, mesmo quando o coro parece estar ausente, sobretudo, nas tragédias gregas tardias, a força da sua presença continua a ter um papel fundamental dentro do mundo ficcional da tragédia grega. Por outras palavras, como testemunha ou espectador ou quando está em silêncio, a gravidade do coro pode ser medida pela força da sua presença colectiva: é o povo que lá está representado ou, pelo menos, algumas das suas “franjas”.

Note-se que Easterling (1997: 156) opõe-se a esta interpretação do declínio do coro ou da perda do poder do coro na estrutura da tragédia grega em função de uma maior importância atribuída às personagens. Para o autor, o coro não deixa de existir em Eurípedes, contudo sofre algumas alterações que podem ser observadas por exemplo, na maior concentração das performances musicais nas próprias personagens. Todavia, parece-nos um pouco frágil a teoria de Easterling, porque, se as performances musicais passam a estar mais concentradas nas personagens, isto significa que o coro fica cada vez mais desprovido da música, com a qual mantinha uma ligação desde a origem da tragédia grega. Por isso, consideramos que as alterações no coro e nas personagens das tragédias gregas tardias espelha sobretudo a deslocação da importância do coro para as personagens. Como observámos anteriormente, a deslocação do poder de um elemento para o outro pode ser verificado nas performances musicais (o solo lírico dos actores sobrepõe-se às odes corais), no crescimento da acção dramática (centrada nas personagens), na diminuição da proporção do texto destinada ao coro, na redução do número de membros do coro a favor do aumento do número de personagens (o que afecta o ritmo da acção pois as personagens defrontam-se com mais contrastes e conflitos), no aparecimento da individualidade (e respectiva racionalidade) e numa maior importância atribuída à psicologia das personagens (as personagens não só agem como explicam-se e justificam-se).

No entanto, é nossa convicção que apesar da deslocação do poder do coro para as personagens nas tragédias gregas tardias e apesar de o coro se encontrar muitas vezes em silêncio, esse silêncio deve ser analisado como uma atitude, como uma resistência. Dada a nossa convicção de que o elemento coral é absolutamente vital na tragédia grega (como sublinharam Aristóteles, Schiller, Nietzsche), no desenvolvimento do capítulo dedicamo-nos mais detalhadamente ao coro,

nomeadamente à sua identidade ficcional e à sua função. Verificámos que são várias as teorias que se debruçam sobre o coro da tragédia grega quando procuram investigar sobre o povo ou o colectivo ateniense. Foram expostas algumas interpretações do coro que seguem o alinhamento aristotélico, nomeadamente as propostas de Schlegel e Schiller sobre o coro como o “espectador ideal” que, ao comunicar o que vai acontecer na peça, acaba por refrear o impacto das emoções no espectador. Como tal, para Schiller, o coro eleva a tragédia para o domínio ideal porque mantém uma certa distância entre a acção trágica e o espectador. Também observámos algumas orientações de Easterling (1997) para pensarmos e analisarmos a performance do coro, nomeadamente enquanto (i) fala, canto e dança; (ii) *deixis*; (iii) espectador. Note-se que as orientações de Easterling são fundamentais para analisarmos o coro nas adaptações filmicas da tragédia grega. Para além das orientações de Easterling, as propostas que analisam o coro como colectivo são essenciais no desenvolvimento desta investigação. Uma vez que o coro se expressa normalmente em uníssono e, excepcionalmente, a solo, são várias as interpretações do coro que se focam na experiência comum ou colectiva. Entre essas interpretações observámos a proposta de Vernant, que analisa o coro como o colectivo no palco que representa o colectivo do público. Mas, se por um lado concordamos com Vernant no que diz respeito à distinção entre o coro e as personagens e à possibilidade de o público experimentar dois pontos de vista através desses dois elementos, por outro lado, discordamos com a proposta do autor relativamente ao facto de o coro estar associado à verdade da cidade (democrática). As razões da nossa discórdia prendem-se aos argumentos de Kurke (2007) relativamente ao facto de o coro trágico ser financiado por cidadãos que estão de acordo com o padrão permitido (cidadão livre, do sexo masculino e, preferencialmente no primado da vida). Ou seja, o coro não pode representar a verdade da cidade democrática ou tão pouco pode ser considerado um fenómeno democrático porque está directamente associado à aristocracia (da qual deriva o financiamento para a actividade coral).

Visto isto, apesar de alguns argumentos afirmarem que o coro representa o povo ateniense, estamos convictos de que o coro é constituído por elementos não representativos do corpo de cidadãos atenienses, ou seja, que o coro representa sobretudo grupos de pessoas que são colocadas à margem pela própria sociedade ateniense (mulheres solteiras, homens idosos, etc.). Neste sentido concordamos com



os argumentos utilizados por Gould (1996) sobre o carácter marginal do coro. Contudo, é de salientar que, embora os coros das tragédias gregas sejam caracterizados pelo seu carácter marginal, essa marginalidade pode ser questionada uma vez que passa a ser o centro nas tragédias gregas. Dito de outro modo, se por um lado, podemos falar na marginalidade do coro por ser constituído por elementos não representativos do corpo de cidadãos atenienses, por outro lado, esses elementos “marginais” são centrais nas tragédias gregas, pois são esses elementos que constituem grande parte dos coros das tragédias gregas.

Como temos vindo a observar, a contemporaneidade tem assistido a um resgate regular dos textos da Antiguidade que evidenciam a dimensão do coro pelas mais diversas áreas artísticas, das quais o teatro e o cinema não são excepção. Relativamente à retoma contemporânea do coro, nomeadamente pelo teatro pós-dramático<sup>97</sup>, Lehmann (2007: 215) justifica que “um coro ainda oferece a possibilidade de manifestar um corpo colectivo que entra em relação com fantasmas sociais e com aspirações à unificação”. Antes de mais, o autor fala-nos de um coro como um corpo colectivo que ainda mantém a possibilidade de transcender a esfera individual e subjectiva para a esfera colectiva e objectiva. Assim, o coro surge como um colectivo, uma fonte última de esperança de um todo unificado, pronto a receber e a amparar o homem da solidão na qual a sua individualidade o encerra. Contudo, enquanto base de memória, esse coro coloca-nos em diálogo com memórias de um passado colectivo. Também podemos falar de um coro que representa essa dimensão do “Uno primordial” (Nietzsche, 2004: 45), ou antes, um colectivo que possibilita ou propicia a fuga do indivíduo ao seu próprio foro íntimo e individual. Se tivermos ainda em linha de conta a proposta de Williams (2006: 39-40) sobre a importância da experiência colectiva entre o coro e as personagens na forma dramática da tragédia grega, então, no nosso entender, ao resgatar o coro da tragédia grega, o cinema procura de certa forma recuperar a tensão entre a experiência colectiva e a experiência individual. É nesta tensão entre a experiência colectiva e a experiência individual que procuramos analisar o coro nas adaptações filmicas da tragédia grega. No que diz respeito ao cinema de João Canijo, note-se que, ao recuperar os textos clássicos da

---

<sup>97</sup> Após um aparente abandono do coro no teatro moderno assiste-se ao seu retorno no teatro pós-dramático. Segundo Lehmann (2007: 214), ele manifesta-se através de dois aspectos principais: (i) uma propensão para o lamento em forma de coro e de monólogo (em detrimento do drama e do diálogo); (ii) o resgate de textos da Antiguidade que evidenciam a própria dimensão do coro.

antiguidade grega, João Canijo resgata também os coros clássicos e atribui-lhes configurações que divergem dos padrões originais dos coros da tragédia grega. Independentemente do carácter marginal do coro ou da sua ausência aparente interessa-nos, sobretudo, analisar a influência do coro (enquanto representação da experiência colectiva e enquanto base de memória) nessa partilha, normalmente tensa, entre a experiência individual e a experiência colectiva.

## PARTE II

### O TRÁGICO E A TRAGÉDIA NO CINEMA DE JOÃO CANIJO

Enquanto na primeira parte desta investigação foram definidas algumas problemáticas que se destacam na fundamentação teórica sobre o *trágico* e a *tragédia*, que nos permitem traçar com mais clareza o rosto do trágico contemporâneo; a segunda parte desta investigação tem como principal objectivo: delinear alguns contornos de um *dizer* trágico no cinema de João Canijo.

Esta parte é constituída por cinco capítulos. No primeiro capítulo vamos definir o objecto de estudo, a metodologia de análise e as razões que nos conduzem à análise do colectivo no cinema de João Canijo. O segundo capítulo tem como principal objectivo acercar-se de algumas estratégias utilizadas pelo cineasta nessa aproximação ao “Portugal profundo”, nomeadamente através de uma aproximação aos lugares e às suas “gentes” e através de um processo de trabalho com os actores que prioriza o “contágio” em detrimento da representação. No terceiro capítulo propomos uma leitura dos filmes *Antígona* (1992), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo com o objectivo de podermos melhor contextualizar e compreender as adaptações filmicas da tragédia grega no cinema contemporâneo. O quarto capítulo incide numa leitura *filme-a-filme* do *corpus* de filmes *Filha da Mãe* (1990), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), uma vez que estes filmes resultam da articulação das tragédias gregas com a realidade portuguesa contemporânea, contemplando assim uma relação directa com os termos em estudo, o *trágico* e a *tragédia*: (i) *Filha da Mãe* (1990) faz uma adaptação livre de algumas cenas de *Electra*, de Sófocles e *Electra*, de Eurípedes<sup>98</sup>, não só as cenas do filme passadas num teatro, mas também algumas cenas da narrativa principal; (ii) *Ganhar a Vida* (2000) resulta da adaptação livre da tragédia *Antígona*, de Sófocles; (iii) *Noite Escura* (2003) resulta da adaptação livre das tragédias *Agamémnon*, primeira peça de *Oresteia*<sup>99</sup>, de Ésquilo, e *Ifigénia em Áulis*, de

---

<sup>98</sup> Tal como na adaptação de *Electra* em *Mal Nascida*, na adaptação de *Electra* em *Filha da Mãe*, João Canijo admite que as personagens (mãe e filha) são “retiradas” das diferentes *Electras* (Fonseca, 1990: 65; Ribas, 2014: 247).

<sup>99</sup> *Oresteia*, de Ésquilo é constituída por três peças: *Agamémnon*, *Coéforas* e *Euménides*.

Eurípides; (iv) *Mal Nascida*<sup>100</sup> (2007) resulta da adaptação livre das tragédias *Coéforas*, segunda peça de *Oresteia*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; *Electra*, de Eurípides<sup>101</sup>.

Finalmente, o último capítulo concorre também para a nossa pesquisa sobre o trágico contemporâneo, uma vez que o *corpus* de filmes proposto para a análise (também assente numa leitura *filme-a-filme*), fornece pistas significativas a partir das quais se pode pensar o trágico sem que, para tal, os filmes surjam necessariamente da adaptação fílmica das tragédias gregas. O próprio título do capítulo pretende espelhar exactamente *outras* configurações do trágico a partir de *outros* filmes do realizador em foco. Assim, chamamos para a pesquisa sobre o trágico, os documentários *Fantasia Lusitana* (2010) e *É o Amor* (2013) e outros três filmes de ficção: *Três Menos Eu* (1987), *Sapatos Pretos* (1998) e *Sangue do Meu Sangue* (2011).

---

<sup>100</sup> Na adaptação de *Electra* em *Mal Nascida*, Canijo admite ter lido catorze versões de *Electra*, das quais destaca quatro versões: a versão de Sófocles, de Eurípides, de Hugo von Hofmannsthal (1903) e de Marguerite Yourcenar (1954) (Bonifácio, 2008a: 10; Ribas, 2009a:14-17; Ribas, 2014: 247).

<sup>101</sup> Os três tragediógrafos (Sófocles, Ésquilo e Eurípides) trataram o mito que anda em torno dos irmãos *Electra* e *Orestes*. Contudo, apesar das diferenças de tragédia para tragédia (*Coéforas*, segunda peça de *Oresteia*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; *Electra* e *Orestes*, de Eurípides), para todos estes tragediógrafos, as personagens são definidas pelo enredo (Poole, 2005: 99). Por exemplo, em *Electra*, Sófocles retoma o tema de as *Coéforas*, de Ésquilo, contudo, afasta a componente religiosa e retira *Electra* da sombra, tornando-a a heroína da peça (Romilly, 2013: 86).

## 4. O CINEMA DE JOÃO CANIJO

### 4. 1. Definição do Objecto de Estudo e Metodologia de Análise

Tendo o cinema como nosso objecto de estudo, no qual se aprofundará um estudo de caso particular do cinema português contemporâneo, o cinema de João Canijo, vamos definir o nosso objecto de estudo, a metodologia que será utilizada nas análises filmicas e as razões que nos conduzem à análise do colectivo no cinema de João Canijo.

#### Definição do Objecto de Estudo

Depois de se estreiar na realização cinematográfica com o filme *Três Menos Eu* (1987)<sup>102</sup>, ao qual se segue *Filha da Mãe* (1990)<sup>103</sup>, João Canijo inicia um percurso de realização televisiva que o afasta da realização cinematográfica, à qual retorna oito anos mais tarde com o filme *Sapatos Pretos* (1998)<sup>104</sup>. De acordo com a nossa proposta, este filme assinala um grande desvio, ou seja, inaugura a “segunda fase”<sup>105</sup> (Oliveira, 2004: s/p) no percurso cinematográfico do cineasta, a qual se consolida com os filmes *Ganhar a Vida* (2000)<sup>106</sup>, *Noite Escura* (2003)<sup>107</sup>, *Mal Nascida* (2007)<sup>108</sup>, *Sangue do Meu Sangue* (2011)<sup>109</sup> e *É o Amor* (2013)<sup>110</sup>. Esta segunda fase traduz-se, sobretudo, pelo

---

<sup>102</sup> *Três Menos Eu* (1987) teve a sua estreia mundial na Cinemateca Portuguesa a 19 de Fevereiro de 1988 e a sua estreia comercial a 2 de Junho de 1988 (Matos-Cruz, 1999: 242, 249, 310; Ribas, 2014: 201).

<sup>103</sup> *Filha da Mãe* (1990) teve a sua estreia mundial e comercial a 3 de Maio de 1990 (Matos-Cruz, 1999: 242, 249, 310; Ribas, 2014: 201).

<sup>104</sup> *Sapatos Pretos* (1998) teve a sua estreia mundial e comercial a 10 de Abril de 1998 (Matos-Cruz, 1999: 242, 249, 310; Ribas, 2014: 201).

<sup>105</sup> “É inegável a coerência do caminho trilhado por João Canijo desde que, em 1998, *Sapatos Pretos* deu início à ‘segunda fase’ de uma obra até então mantida num interregno de oito anos depois dos dois primeiros filmes (*Três Menos Eu*, de 1987, e *Filha da Mãe*, de 1990).” (Oliveira, 2004: s/p).

<sup>106</sup> *Ganhar a Vida* (2000) teve a sua estreia mundial no Festival de Cannes, em Maio de 2001 e a sua estreia comercial a 4 de Maio de 2001. Informações recolhidas no site *imdb.com*.

<sup>107</sup> *Noite Escura* (2003) teve a sua estreia mundial no Festival de Cannes, a 20 de Maio de 2004 e a sua estreia comercial a 21 de Outubro de 2004. Informações recolhidas no site *imdb.com*.

<sup>108</sup> *Mal Nascida* (2007) teve a sua estreia mundial no Festival de Veneza, a 5 de Setembro de 2007 e a sua estreia comercial a 9 de Outubro de 2008. Informações recolhidas no site *imdb.com*.

<sup>109</sup> *Sangue do Meu Sangue* (2011) teve a sua estreia mundial no Festival de San Sebastián, em Setembro de 2011 e a sua estreia comercial a 5 de Outubro de 2011. Informações recolhidas no site *imdb.com*. O filme *Sangue do Meu Sangue* foi distribuído numa versão mais curta de 140’ e numa versão mais longa de 190’. A versão curta foi a versão que concorreu aos festivais de cinema e que foi exibida em termos comerciais em Portugal. Todavia, para efeitos da nossa investigação, utilizamos a versão mais longa pois permite-nos ficar mais tempo com as personagens, dando-nos a possibilidade de contemplar alguns momentos de cumplicidade entre as personagens (por exemplo, entre Joca e Cláudia

abandono das problemáticas familiares da classe média dos centros urbanos que caracterizam os filmes *Três Menos Eu* (1987) e *Filha na Mãe* (1990) e pela aproximação a um “(...) ‘Portugal profundo’, rural, interior, ‘inestético’, filmado ‘in loco’ ou a partir das suas emanações (...)” (Oliveira, 2004: s/p). Oliveira (*ibid.*) acrescenta que, mais do que chegar ao retrato dessa profundidade, Canijo procura partir desse retrato, utilizá-lo como matéria para atingir configurações narrativas que vão para além dos contornos narrativos que lhes dão sustentabilidade. O autor nomeia ainda o filme *Noite Escura* (2003) como “(...) a mais concentrada e eficaz exposição daquilo que subjaz (estilisticamente e tematicamente) a esta ‘segunda fase’, do que lhe define a coerência e permite que se aplique essa expressão, ‘segunda fase’.” (*ibid.*)

Embora João Canijo tenha alcançado um enorme reconhecimento em virtude do seu trabalho cinematográfico, a sua obra<sup>111</sup> estende-se muito para além das longas-metragens que solidificam o seu percurso. Todavia, no desenvolvimento desta investigação interessa-nos analisar as longas-metragens realizadas durante o período compreendido entre 1987 e 2013, nomeadamente os filmes *Três Menos Eu* (1987), *Filha da Mãe* (1990), *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003), *Mal Nascida* (2007), *Sangue do Meu Sangue* (2011), e os documentários *Fantasia Lusitana* (2010)<sup>112</sup> e *É o Amor* (2013). As razões que justificam a definição deste *corpus* de filmes são as seguintes: (i) uma vez que os filmes *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007) resultam da articulação das tragédias

---

quando estão sentados no sofá, depois de Joca ter sido esmurrado e de Cláudia ter terminado a sua relação com César), que não estão abrangidos pela versão mais curta. Acrescente-se ainda que, na versão longa, desenvolvem-se as personagens de Beatriz Batarda, Teresa Madruga, Teresa Tavares e Francisco Tavares.

<sup>110</sup> *É o Amor* (2013) teve a sua estreia mundial no Indielisboa, em Abril de 2013 e a sua estreia comercial a 25 de Abril de 2013. Informações recolhidas no site *imdb.com*. Acrescente-se que o filme *É o Amor* teve uma versão mais curta de 60’, intitulada *Obrigação* (2012), que resulta de uma encomenda para filmar no bairro piscatório de Caxinas (Ribas, 2014: 201).

<sup>111</sup> A obra de João Canijo é constituída por:

- (i) duas curtas-metragens, *Mãe Há Só Uma* (2006) e *Raul Brandão era um Grande Escritor...* (2012);
- (ii) três séries de televisão, *Alentejo sem Lei* (1990), *Cluedo* (1995) e *Sai da Minha Vida* (1996);
- (iii) quatro encenações teatrais, *Jogos de Praia* (1987), de E. A. Whithead; *Crimes do Coração* (1988), de Beth Henley; *Quem Pode, Pode* (1989), de David Mamet; *Confissões ao Luar* (1991), de Eugene O’Neill (Ribas, 2014: 201-202);
- (iv) o documentário *Trabalho de Atriz, Trabalho de Actor* (2011) que, segundo Ribas (2014: 202), é “uma espécie de *making of* do filme *Sangue do Meu Sangue*”;
- (v) dez longas-metragens, realizadas entre 1987 e 2015, *Três Menos Eu* (1987), *Filha da Mãe* (1990), *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003), *Mal Nascida* (2007), *Fantasia Lusitana* (2010), *Sangue do Meu Sangue* (2011), *É o Amor* (2013), *Portugal - Um Dia de cada Vez* (2015) (Ferreira, 2007: 233; Ribas, 2014: 201-202).

<sup>112</sup> *Fantasia Lusitana* (2010) teve a sua estreia mundial no Festival IndieLisboa, no dia 22 de Abril de 2010 e teve a sua estreia comercial a 29 de Abril de 2010. Informações recolhidas no site *imdb.com*.

gregas com a realidade portuguesa e o filme *Filha da Mãe* (1990) adapta algumas cenas das tragédias gregas, estes filmes estabelecem uma relação directa com os conceitos principais desta investigação, o *trágico* e a *tragédia*; (ii) embora os filmes *Três Menos Eu* (1987), *Sapatos Pretos* (1998), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e os documentários *Fantasia Lusitana* (2010) e *É o Amor* (2013) não estejam relacionados com as estruturas narrativas da tragédia grega, no nosso entender, as suas análises fílmicas contribuem significativamente para a definição de um *dizer* trágico no cinema de Canijo. O filme *Três Menos Eu* (1987) é a primeira longa-metragem de Canijo e, na nossa opinião, é um filme embrionário da obra do cineasta que está muito distante dessa linha que tem vindo a caracterizar o cinema de Canijo: um cinema centrado no “Portugal profundo”, filmado “in loco”. Contudo, decidimos englobar a análise do filme *Três Menos Eu* nesta investigação para podermos analisar toda a filmografia de Canijo até 2013. O filme *Sapatos Pretos* (1998) é o filme inaugural deste percurso cinematográfico canijiano que se volta definitivamente para uma análise profunda da realidade portuguesa. O filme *Sangue do Meu Sangue* (2011) e o documentário *É o Amor* (2013) são as longas-metragens mais recentes da sua cinematografia que, sem nunca perder de vista essa realidade portuguesa, se caracterizam sobretudo pelo carácter exploratório ao nível de novas estratégias narrativas que se afastam das estruturas narrativas da tragédia grega ou de qualquer outro texto, em função de um processo de trabalho com os actores. Em relação ao documentário *Fantasia Lusitana* (2010), consideramos que a sua análise fornece pistas importantes para a compreensão da dimensão do trágico nos contextos português e europeu da década de 40. Excluiremos do nosso objecto de estudo a última longa-metragem *Portugal – Um Dia de cada Vez* (2015), uma vez que este documentário foi realizado posteriormente ao desenvolvimento desta investigação.

### **Metodologia de Análise**

Atendendo a que esta investigação incide num estudo de caso, limitaremos a análise do *corpus* de filmes à obra do realizador João Canijo, com excepção da análise comparativa entre os filmes *Antígona* (1992), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet e *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo.

Note-se que, desde *Sapatos Pretos* (1998), o percurso cinematográfico de João

Canijo caracteriza-se, sobretudo, pela forma particular como cada filme se aproxima e explora uma determinada realidade portuguesa contemporânea (ou uma *micro* realidade), razão pela qual optámos por fazer uma leitura *filme-a-filme*. Assim, num primeiro momento, procederemos a uma análise (*filme-a-filme*) do *corpus* de filmes de Canijo que resultam da adaptação filmica da tragédia grega, *Filha da Mãe* (1990), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), e, num segundo momento, propomos uma análise, também ela *filme-a-filme*, do seguinte *corpus* de filmes, *Três Menos Eu* (1987), *Sapatos Pretos* (1998), *Fantasia Lusitana* (2010), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013), através dos quais se pretende observar *outras* configurações do trágico no cinema de Canijo. Embora as longas-metragens *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990) sejam, a nosso ver, dois filmes embrionários da sua obra, uma vez que não chegam a mergulhar na profundidade do país, filmado ‘in loco’, as análises destes filmes contribuem para que possamos ir um pouco mais além na compreensão do trágico no cinema de Canijo e na tragicidade submersa desse Portugal profundo.

Sem nunca perder de vista a dimensão do trágico, à excepção do documentário *Fantasia Lusitana* (2010) e dos filmes *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990), cada análise filmica (*filme-a-filme*) iniciar-se-á com uma breve sinopse do filme em estudo, à qual se segue duas propostas de leitura: a primeira proposta procura analisar como se expressa o coro e como se articula o coro e as personagens através do léxico filmico; a segunda proposta procura relacionar alguns dos temas centrais da teoria da tragédia, que foram discutidos na primeira parte desta investigação, com os filmes em análise.

Antes de avançarmos, queremos justificar algumas opções em relação aos temas e às configurações corais que iremos analisar. No que diz respeito aos temas, optámos por estender as temáticas centrais que constituem a teoria da tragédia não só à análise dos filmes que resultam directamente da adaptação das tragédias gregas, mas também aos *outros* filmes do cineasta. Uma das grandes razões desta opção deve-se à actualidade dos temas contemplados pela tragédia, nomeadamente pela tragédia grega, e ao facto da teoria trágica moderna ter as suas raízes teóricas na própria teoria da tragédia moderna (Williams, 2006: 69). Segundo a nossa convicção, esses temas, para além de intersectarem esses *outros* filmes do cineasta, ajudam-nos a delinear com mais precisão os contornos do trágico no cinema de Canijo. Como teremos



oportunidade de observar, estas temáticas, para além de serem centrais na fundamentação teórica que constitui a teoria da tragédia, são visíveis ao longo das narrativas dos filmes e estão sempre ligadas a uma suposta realidade portuguesa. Desta forma, serão analisados os seguintes temas: (i) o conflito em *Filha da Mãe* (1990); (ii) o “escuro” e o “claro” em *Ganhar a Vida* (2000); (iii) o destino em *Noite Escura* (2003); (iv) o trauma em *Mal Nascida* (2007); (v) o sofrimento em *Três Menos Eu* (1987); (vi) o fatalismo em *Sapatos Pretos* (1998); (vii) a fantasia em *Fantasia Lusitana* (2010); (viii) o “baixo” e o “alto” em *Sangue do Meu Sangue* (2011); (ix) e, finalmente, o optimismo e o pessimismo em *É o Amor* (2013).

No que diz respeito à análise da dimensão do coro nos filmes de Canijo, em parte deve-se à enorme importância do corpo colectivo que atravessa os filmes do cineasta desde *Sapatos Pretos* (1998) (pela representação de determinados grupos de portugueses de um Portugal profundo; pela base documental muitas vezes construída a partir desse colectivo e pelo facto de esse colectivo ser, cada vez mais, o ponto de partida para as pesquisas do cineasta e dos actores e o elemento seminal na construção diegética dos filmes de ficção, de carácter cada vez mais “documental”).

Em termos metodológicos, as análises fílmicas pretendem destacar determinadas sequências e fotogramas<sup>113</sup>, assim como algumas citações de diálogos dos filmes, posicionando-os de acordo com os temas a debater. Acrescente-se ainda que, no recurso aos instrumentos citacionais, poderão ser contemplados também os seguintes parâmetros: (i) movimentos: deslocações dos actores no campo, entradas e saídas de campo, movimentos de câmara; (ii) banda sonora: diálogos, ruídos, músicas; (iii) relações entre som-imagem: ‘posição’ da fonte sonora em relação à imagem (‘in’/’off’) (Amiel, 2010; Aumont, Marie, 2009a, 2009b; Bellour, 2001; Bordwell, Thompson, 2008; Briselance, Morin, 2011; Chion, 2011; Martin, 2005; Rancière, 2011, 2012; Rose, 2012). Vamos ter em consideração a chamada de atenção de Deleuze (2006: 298) sobre a enorme importância da banda sonora, que pode ser constituída através de várias componentes sonoras: os ruídos, os sons, as fonações, as palavras e a música. O autor considera que estes diferentes elementos podem entrar em conflito ou até mesmo sobreporem-se ou transformarem-se; todavia, todos eles contribuem para a criação de um “único *continuum* sonoro” (*ibid.*: 299). O autor

---

<sup>113</sup> Os fotogramas são retirados das edições DVD dos filmes, com excepção dos fotogramas do filme *Antígona*, de Straub e Huillet que são retirados do *YouTube*, [Acedido em 22 de Março de 2017]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=odFHex5QQgw>

chama ainda a atenção para “(...) as correspondências entre estes elementos, e sobretudo as suas deslocações, os cortes, de modo a formar a potência de um único e mesmo *continuum* sonoro” (*ibid.*). Este contínuo passa pelo fora de campo: “Não é, certamente, o sonoro que inventa o fora de campo, mas é ele que o povoa, e que enche o não-visto visual de uma presença específica.” (*ibid.*: 300).

Nas análises filmicas recorreremos também a algumas informações provenientes de *masterclasses* e *workshops* orientados por João Canijo, nas quais participamos: uma masterclass na Sociedade Portuguesa de Autores em Dezembro de 2011; um debate entre João Canijo e Pedro Oliveira sobre o documentário *Fantasia Lusitana* (2010), integrado no Ciclo de Debates Cinema/História, organizado pelo Instituto de História Contemporânea (Grupo de Trabalho "Poder, Ideias e Cultura"), na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 21 de Março de 2012; um workshop de *Direcção de Actores*, integrado no projecto *Estaleiro das Curtas de Vila do Conde*, em Fevereiro de 2012, no qual o cineasta João Canijo nos forneceu um texto da sua autoria (texto não editado) com o título “A Individualidade da Representação: Fundamento de um Processo de Trabalho”. Este texto, que inserimos como Anexo 1, é essencial para compreendermos melhor o processo de trabalho do cineasta com os actores, sobretudo, nos seus últimos filmes.

Sempre que for necessário recorreremos a alguns aspectos (narrativos e estilísticos) característicos do teatro pós-dramático que nos podem ajudar na análise do cinema de Canijo. Dos aspectos que definem o programa afim ao teatro pós-dramático proposto por Lehmann (2007), destacam-se: a recuperação dos textos clássicos, assim como a reconquista dos coros clássicos, etc. Neste sentido, é precisamente a partir destes dois aspectos que iniciamos a análise do cinema do cineasta João Canijo: o recurso às estruturas narrativas da tragédia grega nas construções narrativas de alguns dos seus filmes e, consequentemente, a reconquista dos coros clássicos para a construção de um coro (que funciona como um corpo colectivo) construído com base na visão do realizador sobre o “ser português”, o “inconsciente colectivo português”.

## Configurações Corais

Como temos vindo a observar, a tragédia grega articula sempre, de maneira alternada, o coro e as personagens, sendo que o coro funciona como “foras”, “à partes” ou como separadores que interrompem a acção dramática (exclusiva das personagens). Essa articulação estabelece uma divisão entre estes dois elementos, que pode ser facilmente observada através do espaço que ocupam nos teatros gregos onde eram apresentados os espectáculos trágicos: a *orchêstra*, ou orquestra, é o local reservado ao coro e a *cena* é o local reservado às personagens (Romilly, 2013: 25). Todavia, ao contrário do coro na tragédia grega que intervém na acção como “à partes” que não actuam directamente na acção, no cinema de Canijo o coro está incorporado na acção e, em determinados casos, contribui decisivamente para o seu desenvolvimento como, por exemplo em *Ganhar a Vida* (2000), onde o coro chega mesmo a ser o motor principal da acção<sup>114</sup>. Uma vez que, no cinema de Canijo, o coro e as personagens coabitam o mesmo espaço e se relacionam entre si, vamos observar como se manifestam e como se articulam estes elementos, a partir da linguagem fílmica do *corpus* de filmes propostos para análise. Assim, em cada análise fílmica, pretende-se observar como é que se expressa o coro e como é que o coro se articula com as personagens no cinema de Canijo, não só nos filmes que resultam da adaptação e da articulação dos textos da Antiguidade com a contemporaneidade portuguesa, nomeadamente *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), mas também nos *outros* filmes do cineasta que, embora não apresentem uma relação directa com as tragédias gregas, contemplam no seu centro esses dois mundos, o das personagens e o do colectivo (Coro). Também nos filmes de ficção *Sapatos Pretos* (1998) e *Sangue do Meu Sangue* (2011), e nos documentários *Fantasia Lusitana* (2010) e *É o Amor* (2013), é incontornável a presença do colectivo. Se *Sapatos Pretos* (1998) marca a charneira da obra do cineasta, a partir da qual Canijo mergulha na profundidade de um Portugal profundo e no qual já se afigura a dimensão do colectivo; o documentário *Fantasia Lusitana* (2010) destaca a relação ambivalente entre o mundo do colectivo português (o mundo da fantasia, do colectivo construído pelo regime de Salazar) e o mundo das personagens (os estrangeiros exilados em Portugal durante a II Guerra Mundial – cuja voz em *off* deixa escapar a

---

<sup>114</sup> O coro em *Ganhar a Vida* encerra uma certa ambiguidade, uma vez que a sua forte influência na acção dramática (na acção das personagens principais), reside precisamente na inércia e no silêncio que manifesta ante a necessidade de agir.

profunda contradição entre o mundo real da guerra e o mundo festivo de Portugal); em *Sangue do Meu Sangue* (2011) o colectivo está por todo lado, sobretudo nos diálogos que povoam o fora de campo (por exemplo, nas cenas que se desenvolvem no interior da habitação de Márcia estamos constantemente a ouvir os diálogos dos moradores das habitações vizinhas); em *É o Amor* (2013) o colectivo é muito importante no desenho da narrativa fílmica sobretudo porque há um elemento que se destaca (o *corifeu* da tragédia grega) e que se torna um dos protagonistas do filme, Sónia.

Atendendo que a manifestação do coro e a sua articulação com as personagens se expressa em ambos os planos, o da imagem e o do som, então podemos levantar as seguintes questões: (i) como se manifesta o coro nos planos do som e da imagem?; (ii) como é que a manifestação do coro no plano do som se relaciona com o plano da imagem?

## 5. TRÁGICO E PORTUGAL PROFUNDO NO CINEMA DE JOÃO CANIJO

### 5. 1. Estratégias de Aproximação a um Portugal Profundo no Cinema de João Canijo

Como referimos anteriormente, *Sapatos Pretos* (1998) é o filme que inaugura a segunda fase do percurso cinematográfico de João Canijo. Caracteriza-se, sobretudo, pelo abandono das problemáticas familiares da classe média dos centros urbanos que caracterizam os filmes *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990) e por uma incontornável aproximação a um “Portugal profundo”, marginal, periférico, filmado “in loco” (Oliveira, 2004: s/p). Desde *Sapatos Pretos* (1998), o cinema de João Canijo explora uma série de estratégias para mergulhar nos meandros e nas profundezas do país, no sentido de apreender, senão a essência, pelo menos alguns dos seus traços ou tão só a possibilidade de imiscuição nessa subterraneidade.

#### Estratégias de “Aproximação aos Lugares”<sup>115</sup> e ao Colectivo

Sobre o cinema português de décadas anteriores, nomeadamente até à década de noventa, Monteiro pontua “(...) um excesso de país e uma falta de país real (...) uma ausência de interesse, de curiosidade por retratar realmente o Portugal real”. Ramos corrobora esta perspectiva de Monteiro “Esse é provavelmente o defeito maior do cinema português é a sua incapacidade de se ligar ao real quotidiano” (Jorge Leitão Ramos)<sup>116</sup>. Na nossa opinião, a enorme importância do cinema de João Canijo no panorama do cinema português contemporâneo reside precisamente na sua forte aderência ao “Portugal real” (Monteiro) e ao “real quotidiano” (Ramos).

Desde *Sapatos Pretos* (1998), João Canijo mergulha cada um dos seus filmes numa determinada realidade portuguesa e, para tal, uma das estratégias utilizadas pelo cineasta consiste numa “aproximação aos lugares” (Ribas, 2014: 281). Dito de outro modo, o cineasta opta por centrar cada filme num determinado lugar (periférico), do qual ressalta uma realidade e uma comunidade peculiar. É neste lugar e junto deste

<sup>115</sup> Expressão utilizada por Ribas (2014: 281).

<sup>116</sup> Entrevista a Paulo Filipe Monteiro e a Jorge Leitão Ramos sobre o cineasta Fernando Lopes in programa *Autores: Convidados Jorge Leitão Ramos e Paulo Filipe Monteiro*, TVI24, do dia 24 de Agosto de 2012, [Acedido em 22 de Março de 2017]. Disponível em: <http://www.tvi24.iol.pt/videos/autores/autores-convidados-jorge-leitao-ramos-e-paulo-filipe-monteiro/542eed7300434ee07505276>

colectivo particular que o cineasta enceta uma ampla pesquisa que servirá de base na construção do imaginário cinematográfico do filme. Note-se que, no percurso cinematográfico do cineasta, a aproximação a estes lugares específicos e às pessoas que os povoam ganha cada vez mais importância e os “estágios” nestes contextos sociológicos são cada vez mais frequentes e imprescindíveis, sobretudo, por parte dos actores.

(i) no filme *Sapatos Pretos* (1998), a narrativa desenvolve-se em Sines, uma pequena cidade situada a sul do Tejo, relativamente próxima de Lisboa, conhecida por ser a localização da maior refinaria do país.

(ii) a narrativa de *Ganhar a Vida* (2000) desenvolve-se no interior de uma comunidade de emigrantes portugueses em França, mais especificamente em cité de Villeneuve-Saint-Georges, um bairro localizado nos subúrbios de Paris.

(iii) *Noite Escura* (2003) desenrola-se numa casa de alterne, algures no interior do país.

(iv) a narrativa de *Mal Nascida* (2007) tem como palco Codessoso, uma aldeia transmontana;

(v) a história de *Sangue do Meu Sangue* (2011) desenrola-se no interior do Bairro Padre Cruz, um subúrbio lisboeta.

(vi) o filme *É o Amor* (2013) desenrola-se entre o bairro piscatório das Caxinas, localizado em Vila do Conde, e o porto de pesca, localizado em Aveiro.

Como veremos adiante, apesar do vínculo ficcional das narrativas, em todos estes filmes podemos observar uma incontornável ligação à realidade e, nesse sentido, somos conduzidos a aceitar as capacidades representativas/miméticas do cinema.

(...) se não existe certificação directa dos acontecimentos narrados, há, todavia, a possibilidade de o mundo representado especular fatias de um real que, seja por corresponder à ideia que dele fazemos, seja por conhecermos a tendência biografista do autor, se torna recognoscível, logo possível (...). (Arnaut, 2005: 23)

Todavia, chama-se a atenção para o facto de nestes filmes, embora se caracterizem por uma enorme aderência à realidade que se pretende retratar, a “realidade” representada ser sempre o resultado da visão do cineasta. Canijo utiliza a

tragédia grega em determinados filmes precisamente para dar uma forma a esse abundante material que recolheu da realidade.

Segue-se um conjunto de declarações de Canijo que traduzem de alguma forma a sua vasta pesquisa *in loco* em alguns dos seus filmes. Por exemplo, a construção narrativa de *Sapatos Pretos* (1998) tem como ponto de partida a notícia de um jornal e, por conseguinte, uma vasta pesquisa em torno do caso “O argumento foi escrito depois de uma investigação em que entrevistei os protagonistas. (...) Fui às prisões, falei com toda a gente que consegui encontrar. E a partir da realidade o argumento limitou-se a pôr em forma a recolha da investigação” (Canijo *apud* Câmara, 2012a: 75-76). O cineasta afirma que, para além da protagonista ser inspirada numa personagem real, a narrativa do filme “Tem alguns pontos de contacto, alguns episódios parecidos com a história real (...)”<sup>117</sup>. Também um dos actores do filme, João Reis, comenta: “(...) isto é um retrato possível, ainda por cima é baseado numa história verídica, é um retrato possível de um Portugal de hoje”<sup>118</sup>.

Sem abandonar o Portugal profundo, em *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), o cineasta opta por uma estratégia de construção narrativa diferente da que utilizou em *Sapatos Pretos* (1998), e que consiste na adaptação das matrizes literárias da tragédia grega. Acrescente-se ainda que *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007) fazem parte de uma trilogia inacabada que tinha como objectivo principal a adaptação de *Oresteia*, de Ésquilo (Ribas, 2014: 248). Assim, entre *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), faltou realizar o filme *Piedade*, por falta de condições financeiras (*ibid.*). Na realização destes filmes, o desafio reside na adaptação e articulação das tragédias gregas a determinados lugares e contextos desse Portugal profundo. A propósito do filme *Ganhar a Vida* (2000)<sup>119</sup>, que incide sobre uma comunidade portuguesa de emigrantes em França, o cineasta esclarece

---

<sup>117</sup> Entrevista ao realizador João Canijo in “Extras” do DVD, do filme *Sapatos Pretos*.

<sup>118</sup> Entrevista a João Reis in “Extras” do DVD, do filme *Sapatos Pretos*.

<sup>119</sup> No que diz respeito à receção crítica do filme *Ganhar a Vida*, Young (2001: 26) comenta que, através dessa comunidade, conseguimos identificar e reconhecer “(...) uma espécie de profundidade sólida da alma portuguesa”, ou seja, o nosso inconsciente colectivo. Para Carvalho (2001-2002: 2) “(...) João Canijo prossegue o seu caminho de retratista do nosso inconsciente colectivo (...)”, uma vez que nos coloca diante de um espelho, onde a nossa consciência semiadormecida é reflectida. Torres (s/d) sublinha “(...) Canijo quis experimentar a câmara à mão e o grande plano como forma de remeter para o valor da reportagem, num filme que interroga a nossa identidade, quando submetida a uma situação limite.”

Depois de ter andado pela província a relembrar a província, ou aquilo a que se chama o Portugal profundo, pensei onde é que se podia encontrar essa coisa que o Fernando Pessoa também andava à procura: a alma portuguesa em todo o seu esplendor. E pensei que num sítio onde os portugueses vivessem juntos, fechados e isolados do mundo porque estavam num país que não era o deles, provavelmente, tudo isso seria potenciado. E lembrei-me da comunidade portuguesa em França. (...) E resolvi ir à procura do que era a comunidade portuguesa em França, ou o que eram os portugueses em França; já com uma ideia, que suspeitava que era verdade: que essa comunidade portuguesa em França estava parada no tempo, que tinha parado no tempo do fascismo. (João Canijo)<sup>120</sup>

No filme *Noite Escura* (2003), o cineasta prossegue a sua estratégia de adaptação e articulação das tragédias gregas a determinadas realidades portuguesas<sup>121</sup>. Para preparar *Noite Escura* (2003), o cineasta visitou, durante aproximadamente dois anos, uma série de casas nocturnas situadas no interior de Portugal, recolhendo as histórias das experiências das mulheres que trabalham no mundo do alterne. Para se inteirar dessas histórias, o cineasta conta: “(...) paguei a meninas para me fazerem relatórios e escreverem histórias da noite do alterne” (Canijo *apud* Ribas, 2012a: 118).

### **Processo de Trabalho com os Actores**

Como temos vindo a observar, a vasta pesquisa em campo é um aspecto fundamental no processo de trabalho do cineasta e que se estende impreterivelmente ao processo de trabalho dos próprios actores. No processo de construção da personagem, Canijo privilegia os “estágios de pesquisa” dos actores nos lugares e nas realidades específicas que servirão de palco à narrativa. O “estágio” ou a frequência do actor num determinado meio é essencial para que o actor se adapte, se integre e consequentemente inscreva com mais autenticidade a sua personagem nesse meio. Segundo Canijo, é “por contágio” que os actores conseguem absorver as particularidades das pessoas em determinados contextos. Por isso, segundo o cineasta, os estágios fazem-se por ‘contágio’ e não por ‘imitação’ (Aristóteles), razão pela qual,

---

<sup>120</sup> Entrevista ao realizador João Canijo in “Extras” do DVD, do filme *Ganhar a Vida*.

<sup>121</sup> No que diz respeito à adaptação da matriz literária da tragédia grega no mundo do alterne, Canijo declara: “Quis afogar a tragédia. Quis tornar a tragédia absolutamente indiferente no meio das vidas de uma casa de alterne. Onde é que hoje a tragédia e os sentimentos da tragédia podem ser tão indiferentes se não num mundo de mentira, de representação permanente que é o mundo do alterne?” (Canijo *apud* Câmara, 2004)



o realizador desvia-se do conceito da *mimese* proposto por Aristóteles. Dito de outro modo, Canijo pretende que os actores não imitem personagens com determinados caracteres, mas antes, que se permitam contagiar e afectar para que mais tarde, possam surgir as personagens.

Para um actor poder fazer a inscrição do seu personagem num meio concreto, ou seja para poder entender como a sua pessoa se pode adaptar a um dado ambiente, tem que frequentar intensamente o meio ambiente onde se move o personagem, porque a integração do seu personagem no meio só se faz por contágio. Um exemplo ilustrativo e fácil de entender do funcionamento do contágio é a forma como qualquer pessoa, com o tempo, vai adoptando o sotaque de uma região para onde se desloque. (...) A pesquisa não consiste na procura de modelos de imitação, consiste numa tentativa de inserção para compreender os mecanismos mentais dos habitantes do meio em questão. E implicam uma esperança de consequências, a esperança de que os actores tragam coisas novas ao projecto, que observaram e absorveram, desde modos de comportamento a tiques de linguagem, mas principalmente as maneiras de estar e a condição do pensamento próprios dos nativos desse meio em que vão ter de se mover.

Esta investigação de campo é um trabalho fundamental na escrita, seja no tratamento de um caso real, seja no tratamento do meio onde vai decorrer uma ficção, porque não só permite fundamentar a ficção com os exemplos e comportamentos reais, como pode abrir novas perspectivas e pontos de vista no desenvolvimento do guião. (Canijo)<sup>122</sup>

Estes estágios iniciam-se de uma forma embrionária em *Sapatos Pretos* (1998), adquirindo cada vez mais importância nos filmes posteriores. Em *Ganhar a Vida* (2000), e durante um período de tempo, Rita Blanco vive com a comunidade portuguesa num bairro dos subúrbios de Paris (Câmara, 2001: 8; Ribas, 2014: 286). Em *Noite Escura* (2003), as atrizes Rita Blanco, Anabela Moreira e Beatriz Batarda percorrem uma série de casas de alterne no interior de Portugal (Henriques, 2004: 20-21; Ribas, 2014: 286). Em *Mal Nascida* (2007), a actriz Anabela Moreira vive aproximadamente durante dois meses com uma família, numa aldeia de Trás-os-Montes. Durante este período, Anabela cuida dos animais e engorda aproximadamente cerca de 25 quilos (Bonifácio, 2008b: 13; Câmara, 2012b; Ribas, 2014: 286). Em *Sangue do Meu Sangue* (2011), Anabela Moreira, Rita Blanco, Cleia Almeida e Rafael Morais vivem no bairro Padre Cruz durante algum tempo antes das

---

<sup>122</sup> A citação é retirada do texto “A Individualidade da Representação: Fundamento de um Processo de Trabalho”, da autoria de João Canijo. Texto não publicado, fornecido por João Canijo no Workshop de *Direcção de Actores*, integrado no projecto *Estaleiro das Curtas de Vila do Conde*, em Fevereiro de 2012. Vide texto completo em anexo (Anexo 1).

filmagens (Câmara, 2011: 6; 2012b; Ribas, 2014: 286-287). Em *É o Amor* (2013), Anabela Moreira instala-se com a sua câmara de vídeo no bairro piscatório das Caxinas, em Vila do Conde, de onde se desloca para o porto de pesca, em Aveiro, para aprender os afazeres e as rotinas ligadas à pesca (Câmara, 2012b).

Embora os “estágios” dos actores sejam recorrentes nos filmes anteriores, é em *Sangue do Meu Sangue* (2011) que o processo de trabalho com os actores encontra a sua fase de maturidade<sup>123</sup>. No texto “A Individualidade da Representação: Fundamento de um Processo de Trabalho”, da autoria de João Canijo, o cineasta apresenta alguns argumentos que justificam a importância da criação *de e com* os actores:

Porque os sentimentos e emoções próprios de cada um não podem ser imitados nem impostos aos outros (...). Também a um actor não lhe pode ser imposta uma interpretação externa, por muito fundamentada que seja a visão do realizador ou encenador. Essa imposição resulta forçosamente numa interpretação artificial e falsa, que não pode ser orgânica nem visceral. (...) Um realizador não pode entender todas as partes de um projecto sozinho, porque não pode explicar nem transmitir a representação racional da sua realidade, só pode fazer passar uma emoção que se transforma numa representação para os outros, nem pode entender, pelas mesmas razões, a representação racional que os actores fazem da realidade dos seus personagens.

O realizador entende a figuração mental que fundamenta o projecto como unidade, e o seu trabalho deve consistir, como o de um maestro, na manipulação das várias interpretações para as dirigir no sentido dessa sua concepção. Por outro lado a liberdade que deve ser dada aos actores deve ter correspondência em termos de responsabilidade, actor não pode ser poupado à responsabilidade final. As ideias deveriam evoluir em permanência e em conjunto no processo de trabalho com os actores, com a sensibilidade dos actores a iluminar o processo de descoberta. O realizador deveria limitar-se a fazer uma espécie de terapia psicológica dos personagens que os actores lhes apresentam, exigindo aos actores que o convençam, ou seja que fundamentem a sua interpretação até o convencerem, e a única coisa que deve saber fazer é questionar e fazê-lo exaustivamente.

O entendimento destes pressupostos leva à evidência que não se pode impor uma interpretação a um artista, e essa conclusão levou à possibilidade da reescrita de um argumento original em colaboração com os actores. De escrever um argumento desde início, desde a definição da ideia central ao desenvolvimento das cenas e à criação dos diálogos finais, num trabalho conjunto com os actores. (Canijo)

---

<sup>123</sup> O processo de trabalho com os actores utilizado em *Sangue do Meu Sangue* é semelhante ao trabalho de actores utilizado, por exemplo, por John Cassavetes e Mike Leigh. Tal como estes cineastas, Canijo dá uma enorme importância à criação *de e com* os actores. Acrescente-se que este processo de trabalho com os actores é pouco explorado pelos realizadores portugueses.

Partindo de três premissas fundamentais - um conceito, o “amor incondicional”; uma localização geográfica específica; um grupo reduzido de actores<sup>124</sup> -, *Sangue do Meu Sangue* (2011) resulta de um longo trabalho que antecede a rodagem. Com base no documentário *Trabalho de Actriz, Trabalho de Actor* (2011), de João Canijo, no texto “A Individualidade da Representação: Fundamento de um Processo de Trabalho”, da autoria de João Canijo e em algumas entrevistas realizadas aos actores<sup>125</sup>, vamos procurar esquematizar as várias fases do processo de trabalho de Canijo com os actores em *Sangue do Meu Sangue* (2011). Numa fase inicial, o processo de trabalho com os actores caracteriza-se pela discussão conjunta entre os actores e o realizador: (i) começa-se por discutir o tema do projecto (onde os actores procuram apreender o significado do tema para cada um e onde experimentam posicionar-se face ao tema no sentido de encontrar formas de construírem as suas personagens); (ii) discutem-se e definem-se as personagens, a biografia de cada personagem e as relações que se estabelecem entre si; (iii) discutem-se as cenas (discute-se a estrutura e a evolução dos momentos dramáticos das cenas, verifica-se a coerência das cenas de acordo com as personagens e discute-se as escolhas, as intenções e as relações emocionais dos actores na cena). Depois de toda esta

---

<sup>124</sup> “(...) neste caso, a gente só partiu de um tema, de uma localização geográfica e de um grupo restrito de actores. A localização geográfica era o bairro do Padre Cruz por oposição à aldeia do *Mal Nascida*, o tema era o ‘amor incondicional’ por oposição à falta de amor do *Mal Nascida*, a relação entre uma mãe e uma filha vinha de um trabalho que eu tinha feito com a Rita e com uma jovem atriz, um trabalho experimental de pesquisa que correu muito bem. Portanto, também havia essa premissa e a partir daí foi tudo sendo feito, mas não havia a não ser o ‘amor incondicional’ e como ele pode ser posto à prova e sobreviver, não havia um tema conceptualmente estruturado” (João Canijo). João Canijo in Encontro com João Canijo / FNAC Chiado, [Acedido em 22 de Março de 2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZbIRz0wICA>

<sup>125</sup> Segundo Nuno Lopes “(...) as cenas foram inventadas a partir de discussões que tivemos em conjunto e depois de improvisações (...) e a partir dessas improvisações, o João filmou essas improvisações e montou-as de maneira a fazer um guião. Nós voltamos a improvisar sobre esse guião e chegamos a uma cena final que experimentamos antes de filmar e quando funcionava filmamo-la. O que facilitou muito as filmagens, mas de facto não há, acho que não há nada que eu diga que não tenha sido eu a inventar ou pelo menos que foi inventado em conjunto com todos. Ou pelo menos até pode ter sido um colega meu a inventar ou o João, mas foi entre discussão entre todos. E isso é muito agradável. É muito agradável para um actor porque acho que ajuda a maneira como tu constróis a personagem e acho que no final é muito mais fácil de filmar (...) Partilhando com vocês um pouco da minha angústia do que é fazer cinema: há sempre um momento muito difícil para um actor que é a chegada ao *plateau* e vamos começar a trabalhar. E eu tenho a ideia do que é que é a cena, o outro actor tem a ideia do que é que a cena, o realizador provavelmente tem uma ideia completamente diferente e de repente temos que, em um ensaio ou dois, chegar todos à mesma conclusão e filmá-la. E às vezes é muito complicado (...) É uma angústia normal, acho eu, de quase todos os actores quando fazem cinema. E felizmente, quando se faz cinema com o João, ou pelo menos neste filme foi assim, isso não acontece. Porque como experimentamos antes, quando chegamos ao *plateau* (...) mesmo que um de nós desatasse a improvisar e começássemos todos a desatar a improvisar durante dez minutos, sabíamos todos para o que é estávamos a improvisar e tenho a certeza que resultaria.” Nuno Lopes in Encontro com João Canijo / FNAC Chiado, [Acedido em 22 de Março de 2017]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eZbIRz0wICA>

discussão, surge a (iv) improvisação, onde se testa a cena e de onde se retira algum material para ser inserido na escrita final (na improvisação surgem por exemplo, falas e expressões linguísticas, muito peculiares, que podem enriquecer a escrita do guião)<sup>126</sup>. Na fase que antecede a rodagem procede-se ao (v) ensaio final (onde as cenas são ensaiadas, tal como foram escritas, testa-se a validade da cena e corrige-se o texto e as interpretações). Ao longo deste processo de discussões, improvisações e ensaios, escreve-se e reescreve-se o guião em conjunto com os actores. Portanto, todos os intervenientes do projecto, realizador e actores, trabalham conjuntamente de uma forma activa e criativa no projecto. Como já referimos anteriormente, Canijo privilegia a construção de uma personagem que seja o resultado do “contágio” do actor (para o qual é fundamental os estágios dos actores nos locais e a proximidade às pessoas que aí vivem) e da própria individualidade do actor (as decisões e resoluções diferem de indivíduo para indivíduo, de acordo com o carácter de cada um). Para além disso, o cineasta está convicto sobre a impossibilidade de se impor uma determinada interpretação exterior a um actor, uma vez que essa imposição pode dar origem a uma interpretação artificial. Por isso, para o cineasta, o actor é responsável pela criação e pela construção da sua personagem, independentemente dos métodos que utilize nessa construção.

Depois do filme *Sangue do Meu Sangue* (2011), *É o Amor* (2013) apresenta um conjunto de aspectos que tornam este filme peculiar na cinematografia de João Canijo. Tal como em *Sangue do Meu Sangue*, *É o Amor* não tem um guião ou um texto como ponto de partida para o seu processo de construção fílmica. *É o Amor* resulta de uma proposta a João Canijo para realizar uma curta-metragem que tivesse como foco principal o bairro piscatório das Caxinas<sup>127</sup>. Neste sentido, *É o Amor* é uma

---

<sup>126</sup> Como temos vindo a observar, a improvisação é uma fase importante no processo de trabalho de João Canijo com os actores, pela riqueza de algum material que surge nas improvisações e que pode enriquecer a escrita do argumento. Veja-se por exemplo, no filme *Noite Escura*, a resposta de uma das alternadeiras a um dos clientes (“CLIENTE: Lambia-te toda!”, “ALTERNADEIRA: E língua para isso?!”). A resposta desta alternadeira é uma dessas expressões que surgem muitas vezes nas improvisações e que são introduzidas no guião. Note-se que algumas atrizes do filme são não-actrizes na vida real e algumas delas são alternadeiras na vida real, o que poderá facilitar o processo de “contaminação” da ficção com aspectos do próprio real como, por exemplo, a expressão que é sugerida no exemplo. (Informação fornecida pelo cineasta João Canijo num workshop em que fomos participantes: Workshop de *Direcção de Actores*, orientado por João Canijo, integrado no projecto *Estaleiro das Curtas de Vila do Conde*, com a duração total de 30 horas, em Vila do Conde, Fevereiro de 2012.

<sup>127</sup> No seguimento de um Campus/Estaleiro (um programa para estudantes de cinema da região do Porto que consistiu na produção de várias curtas metragens, nas quais participaram estudantes e realizadores com experiência) organizado pelo festival de cinema Curtas Vila do Conde, em 2012, foi proposto ao cineasta João Canijo a realização de uma curta-metragem que tivesse como foco principal o bairro piscatório das Caxinas (Ribas, s/d).

longa-metragem (132'), mas tem uma versão curta *Obrigaçao* (60'), em 2012 (Ribas, 2014). Assim, tendo o bairro piscatório das Caxinas como ponto de partida para a sua construção filmica, e após alguma pesquisas *in loco*, Canijo decide avançar no processo de construção do filme a partir das mulheres dos pescadores, no meio das quais o cineasta “infiltra” uma actriz, Anabela Moreira. Neste filme, as personagens principais surgem do interior do próprio colectivo: Sónia é uma das personagens, Anabela é a outra.

Desde já, queremos assinalar que *É o Amor* (2013) é referido como um filme que esbate os contornos que delimitam a ficção e o documental, todavia, não interessa a esta investigação entrar nesse controverso debate sobre a ficção e o documentário (Câmara, 2012b). Neste filme podemos observar, sem qualquer dúvida, a importância da “presença sobre a representação” (Carvalho, 2007: 15) e dos “processos sobre o resultado” (Carvalho, 2007: 15), características absolutamente estruturantes na proposta sobre o teatro pós-dramático, de Lehmann (2007). A “presença” de Anabela e a sua componente performativa são essenciais durante o processo. Note-se que, tal como acontece nos filmes anteriores, Anabela faz um “estágio” junto deste grupo de mulheres, durante um certo período de tempo que antecede à rodagem, e no qual se faz acompanhar de uma câmara de vídeo. Durante o “estágio”, Anabela aprende as rotinas destas mulheres, ouve as suas histórias mas, sobretudo, ganha a sua empatia e confiança.

Para me aproximar das pessoas e tirar delas o que o João quer, não podia colocar-me como Anabela Moreira, senão elas fugiam. Tive de encontrar em mim – é intuitivo – uma Anabela que não fosse apenas eu nem uma personagem, mas algo em construção. (Anabela Moreira *apud* Câmara, 2012b)

Para tal, Anabela tem uma convicção, ela tem de expor a sua “intimidade” para que as suas companheiras exponham a “intimidade” delas e, por conseguinte, alcançar a expressão mais genuína na forma como estas mulheres representam, nomeadamente Sónia. Anabela precisa de expor a sua verdade, os seus sentimentos, a sua angústia, os seus medos, a sua descrença... para que Sónia exponha também a sua verdade, ou seja, para que “represente” o mais próximo da realidade.

Na rodagem, Anabela funciona como uma espécie de desbloqueador (em

relação à presença da câmara e às conversas que estabelece com estas mulheres). Anabela já conhece as rotinas, as histórias daquelas mulheres e tem a missão de fazer com que a realidade aconteça novamente, ou seja, de fazer com que as “personagens” e as situações se repitam (Câmara, 2012b): “Eu sei perfeitamente o que elas disseram e contaram antes, e tive de fazer com que elas voltassem a dizê-lo” (Anabela Moreira *apud* Câmara, 2012b).

## 6. A TRAGÉDIA GREGA NO CINEMA

### 6. 1. *Antígonas* no Cinema: Conflito e Resistência em *Antígona* (1992), de Straub-Huillet e em *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo

Os filmes *Antígona*<sup>128</sup> (1992), de Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, e *Ganhar a Vida*<sup>129</sup> (2000), de João Canijo têm em comum a particularidade de se basearem na tragédia grega “Antígona”<sup>130</sup> (441 a.C.), de Sófocles. Todavia, os seus resultados cinematográficos não só se desviam do texto original, como também assumem um carácter singular pela forma como cada um dos filmes aborda a matriz clássica e a traduz para a linguagem do cinema. Por outras palavras, falamos de duas formas de adaptar, filmar e reavivar o fantasma de Antígona<sup>131</sup>, no seu conflito intemporal pela justiça. Assim, este subcapítulo tem como principal objectivo averiguar a dimensão trágica e política dos filmes em estudo, a partir de uma análise de alguns aspectos narrativos, mas sobretudo estéticos (sobretudo ao nível do espaço), que privilegia os conceitos *conflito* (um dos epicentros temáticos, em torno do qual se fundamentam

---

<sup>128</sup> O filme *Antígona* (1992), realizado por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, teve a sua Estreia Mundial no Festival de Locarno, em Agosto de 1992 (Rodrigues, 1998).

<sup>129</sup> O filme *Ganhar a Vida* (2000), realizado por João Canijo, teve a sua Estreia Mundial no Festival de Cannes, em Maio de 2001 e a sua estreia comercial a 4 de Maio de 2001. Informações recolhidas no site *imdb.com*.

<sup>130</sup> A peça *Antígona* (441 a.C.), de Sófocles, é uma das sete tragédias completas de Sófocles que chegaram até aos nossos dias. A peça é constituída pelo *prólogo* (neste caso específico, o prólogo é dialogado - um diálogo entre as irmãs Antígona e Ismena -, que dá uma visão global dos acontecimentos), cinco *episódios*, cinco *estásimos* (correspondem às entradas do coro em cena e informam os espectadores sobre o assunto da peça) e o *éxodo* (parte final).

<sup>131</sup> Em termos mitológicos, Antígona é filha de uma relação incestuosa entre Édipo e Jocasta, da qual resultam quatro filhos, duas raparigas e dois rapazes, Antígona, Ismena, Etéocles e Polínicos. Todos sobrinhos de Creonte, irmão de Jocasta. Esta família arrasta consigo uma maldição resultante do incesto dos pais Édipo e Jocasta. Por não conhecer os factos verdadeiros, Édipo mata o pai, casa com a mãe e tem filhos. Após a descoberta do incesto, Édipo cega os próprios olhos e é expulso de Tebas. Sai acompanhado pela sua filha Antígona, que lhe serve de guia. Filha dedicada, acompanha Édipo até à sua morte em Colono. Pelo contrário, a sua irmã Ismena não ousa desrespeitar a lei imposta em Tebas e apenas sai de lá quando sabe da morte do pai. Antígona e Ismena juntam-se em Colono para velar o pai e regressam a Tebas, onde o trono de Édipo é disputado pelos dois irmãos, Etéocles e Polínicos, que decidem fazer permutas anuais entre eles. Contudo, após o fim do primeiro ano, o irmão mais velho Etéocles não abdica do trono, o que leva Polínicos a reclamar o trato feito e a iniciar uma luta com o irmão, a qual resulta na morte de ambos, um pelo outro. Desta forma, Creonte sobe ao trono, assume o poder de Tebas e proíbe o sepultamento de Polínicos. Ao mesmo tempo, organiza festejos fúnebres em honra de Etéocles. Antígona fica revoltada com as ordens do tio, pega num punhado de terra e coloca-a em cima do irmão Polínicos, pois segundo os seus valores, o sepultamento dos mortos é um dever sagrado. No entanto, Antígona é surpreendida por um guarda que a leva à presença de Creonte que lhe dita a sentença de morte: é mandada ser encarcerada viva no túmulo dos Labdácidas. Uma vez no túmulo, Antígona prefere enforcar-se em vez de morrer à fome. O seu noivo, Hémon, filho de Creonte, em pleno desespero também se suicida, assim como a mulher de Creonte, Eurídice, que por não conseguir suportar a morte do filho também põe fim à vida (Schmidt, 2005: 36).

algumas definições de tragédia, debatida na primeira parte desta investigação) e *resistência*.

Antes de avançarmos para a análise dos filmes, vamos procurar apreender a dimensão trágica e política, a partir do conflito e da resistência, patentes no próprio texto grego que está na base destas duas adaptações filmicas. Em traços gerais, na peça de Sófocles, Antígona contraria a ordem estabelecida por Creonte, em Tebas, que proíbe a sepultura de seu irmão Polinices (a disputa pelo trono de Tebas entre os irmãos Polinices e Eteocles termina com a morte de um pelo outro). Antígona é descoberta e Creonte exige que ela pague com a própria morte tal iniciativa. Contudo, Antígona suicida-se antes de ser executada a sentença. Hémon (filho de Creonte e apaixonado por Antígona) opta também pelo suicídio.

Neste sentido, ao desrespeitar a ordem de Creonte, Antígona dá início a um conflito irresolúvel que se caracteriza pela resistência de ambos os lados, mas sobretudo, a um conjunto de quatro grandes oposições (nas quais as personagens se opõem aos pares) que percorrem a peça, entre: (i) Antígona e a sua irmã Ismena; (ii) Creonte e Antígona; (iii) Creonte e o seu filho Hémon; (iv) Creonte e o adivinho Tirésias (Romilly, 2013: 83-84). Desta forma, o conflito é o aspecto central ou a “categoria trágica”<sup>132</sup>, segundo a designação de Serra (2006), que conduz a acção, uma vez que, ao longo da peça, o conflito coloca *frente-a-frente* duas posições contrárias ou dois deveres opostos, rapidamente observados através do diálogo entre Antígona e Ismena, logo no início da peça: Antígona manifesta a devoção ao morto, a coragem de enfrentar a ordem estabelecida, mesmo sem ajuda; Ismena revela o receio, a preocupação e a incapacidade em actuar contra o poder da cidade (Romilly, 2013: 84). Naturalmente, que o conflito entre Antígona e Ismena é apenas um pulsar do conflito central que detona entre Antígona e Creonte. As oposições que se seguem, entre Creonte e Hémon e entre Creonte e Tirésias<sup>133</sup>, apenas dão seguimento aos fundamentos estreados por Antígona (*ibid.*: 85). No que diz respeito ao confronto entre Antígona e Creonte, tal pode ser observado como a dualidade entre os deveres

---

<sup>132</sup> Em *Pensar o Trágico* (2006), Serra agrupa quatro “categorias trágicas” fundamentais para a afirmação de uma tragédia: (i) o conflito; (ii) a liberdade e a necessidade; (iii) a culpa; (iv) o conhecimento e a ignorância. No que diz respeito ao conflito, para Serra (2006: 199) “o conflito trágico dá-se a conhecer de dupla maneira, ora apresentando-se sob a forma de um dilema, ora sob a forma de embate que ameaça destruir os que nele estão envolvidos.” Serra (2006: 217) acrescenta ainda que “a semelhança de grau e de intensidade entre as exigências impostas pelos pólos em conflito é condição para uma efectiva e plena tragicidade do mesmo.”

<sup>133</sup> O adivinho representa a religião e pronuncia-se sobre a cólera dos deuses (Romilly, 2013: 86).



familiares e a razão de Estado (Steiner, 2008). Todavia, para Romilly (2013: 85) esse conflito entre os deveres familiares contra a razão de Estado

É e não é verdade. Porque Creonte, que é autoritário e orgulhoso, não age pelo bem do Estado – acabará por reconhecê-lo. E Antígona combina na sua decisão uma parte do sentido familiar com uma parte de simples humanidade e muito de religião. (Romilly, 2013: 85)

Na perspectiva de Romilly (*ibid.*: 88-90), a oposição entre normas éticas é uma característica das peças de Sófocles que, por exemplo em *Antígona*, se caracteriza pela oposição entre os aspectos morais e os da disciplina<sup>134</sup>. Voltando ainda a Steiner (2008), o autor observa o conflito entre Antígona e Creonte também como um duelo entre o íntimo e o público, o individual e o colectivo.

(...) a Antígona de Sófocles dramatiza a interpenetração do íntimo e do público, da existência individual e da vida histórica. (...) a dialéctica da intimidade e do empenhamento, do mais doméstico e do mais público, torna-se explícita. A peça gira em torno da imposição política que pesa sobre o espírito individual, em torno da violência que a transformação social e política necessariamente insinua na interioridade silenciosa do ser. (Steiner, 2008: 26)

Até aqui, temos centrado a nossa atenção sobre o conflito que desponta do interior da acção dramática da peça. Todavia, como observámos anteriormente, a tragédia grega articula sempre, de uma forma alternada, as personagens e o coro. Assim, resta-nos, por ora, delinear alguns aspectos do coro de *Antígona*, de Sófocles, para que, adiante, possamos analisar mais detalhadamente algumas aproximações e desvios entre o coro trágico do texto clássico e as suas configurações nos filmes em análise. Em traços muito gerais, o coro de *Antígona* é constituído por um conjunto de anciãos que embora se manifeste de forma inquieta, se cinge a seguir a acção ou o conflito: inicialmente o coro canta a vitória; depois canta o génio do homem, assim como a sua desgraça; canta o desastre, quando sabe da condenação de Antígona; canta

---

<sup>134</sup> Por isso, Romilly (2013: 91) conclui: “Deste ponto de vista, Sófocles é a testemunha privilegiada da evolução moral que, em Atenas, acompanhara a evolução social e que divulgava as noções em diversos aspectos. A velha moral aristocrática devia ser repensada à luz da razão. Entre a honra individual e o dever de proteger os seus, entre a honra reconhecida por todos e o sentimento que devemos a nós próprios, entre os direitos dos deuses e os do Estado, produziam-se clivagens, surgiam conflitos, operavam-se tomadas de consciência. É por isso que as personagens da epopeia se tornam, em Sófocles, os porta-vozes de um mundo novo: colocam-se problemas que a lenda ignorava; e encarnam um ideal que, sem cessar, exigia mais do homem e que o fazia cada vez mais o único juiz do seu dever.”

os reveses mitológicos quando Antígona é levada (Romilly, 2013: 85).

Visto isto, se por um lado podemos falar da dimensão trágica do texto original, por contemplar no seu núcleo, um conflito que coloca *frente-a-frente* duas forças, cuja “(...) semelhança de grau e de intensidade entre as exigências impostas pelos pólos em conflito é condição para uma efectiva e plena tragicidade do mesmo” (Serra, 2006: 217), por outro lado, talvez nos seja permitido falar da dimensão política do texto original, com base nas várias leituras que caracterizam esse conflito como a representação do duelo entre: os deveres familiares e os deveres da razão do Estado; os aspectos morais e os da disciplina; o íntimo e o privado; o individual e o colectivo, etc. (Romilly, 2013; Steiner, 2008). Não descurando as dimensões trágica e política da peça de Sófocles, interessa-nos por ora, observar essas dimensões a partir da análise dos filmes.

### **Conflito e Resistência em *Antígona* (1992), de Jean-Marie Straub e Daniël Huillet**

Antes de mais, importa referir que o título do filme *Antígona*, de Straub e Huillet, é uma abreviação do título completo *A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948* (*Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948* (Suhrkamp Verlag)). A partir do título completo do filme, o espectador confronta-se com a história complexa de Antígona que se articula através de “quatro níveis da sua história” (Byg, 1995: 218), “quatro estados textuais” (Bretèque, 1994: 75) ou um “diálogo a várias vozes” (Madeira, 2010: 503) iniciado pela tragédia *Antígona* (441 a.C.), de Sófocles; traduzida em alemão por Friederich Hölderlin, em 1800-1803; tradução que é reescrita e adaptada à cena por Bertolt Brecht, em 1948; e, finalmente, filmada por Jean Marie-Straub e Danièle Huillet<sup>135</sup>, em 1991-92 (Madeira, 2010; Rodrigues, 1998; Seguin, 2007). No que diz respeito aos “quatro estados textuais”, Bretèque (1994: 75) associa:

- (i) o primeiro estado textual, a Sófocles, e faz corresponder a tragédia de *Antígona* a um manifesto à democracia ateniense;

---

<sup>135</sup> O cinema de Straub e Huillet é um cinema que está em permanente diálogo com outras matérias e com outros autores e, neste sentido, é um cinema que, inevitavelmente, incita um “fluxo de referências” (Rodrigues, 1998:17) aos seus espectadores. Böll, Brecht, Schoenberg, Hölderlin, Sófocles, Corneille, Kafka, Bach, Pavese, Cézanne e Mallarmé são autores de alguns dos textos traduzidos e translacionados pelos realizadores para a linguagem do cinema (*ibid.*).

- (ii) o segundo estado, à tradução dessa tragédia por Hölderlin, no contexto nascente do Romantismo (período marcado pela afirmação dos direitos individuais e dos direitos do Homem proclamados pela Revolução Francesa);
- (iii) o terceiro estado, à reescrita dessa tradução de Hölderlin e posterior adaptação à cena, pelo alemão Bertolt Brecht, em 1948 (período marcado por uma Europa saída recentemente da Segunda Guerra Mundial e por uma Alemanha arruinada por 20 anos de ditadura nazi). *A Antígona de Sófocles*<sup>136</sup> (1948), de Brecht coloca a guerra contra Argos, não como uma vontade oriunda do povo, mas como uma decisão de Creonte, por motivos políticos e económicos;
- (iv) finalmente, o quarto estado, à adaptação d'*A Antígona de Sófocles*, de Brecht, ao contexto do Mediterrâneo, vizinho de um espaço onde um outro imperialismo se manifesta: a Guerra do Golfo. No filme, Creonte procura justificar a necessidade da Guerra de conquista para controlar o bronze produzido na montanha.

Visto isto, o diálogo que se estabelece entre as vozes, que correspondem a estes vários “estados textuais” (*ibid.*) e respectivas temporalidades (Atenas do século V a.C., mas também a Alemanha dos séculos XIX e XX e a contemporaneidade) (Bretèque, 1994; Giavarini, 1992a), faz-se num tom de revolução e de conflito mas, sobretudo, segundo Madeira (2010), num tom de apelo à resistência<sup>137</sup>. Antes de analisarmos mais detalhadamente como é que estes “tons” de revolução, de conflito e

---

<sup>136</sup> Segundo Handke (Byg, 1995), em *A Antígona de Sófocles* (1948), Brecht mantém apenas 20% da tradução de Hölderlin, adapta ligeiramente outros 30% e transforma livremente, a outra metade. Acrescente-se ainda a eliminação de uma centena de versos do texto de Hölderlin. Em *A Antígona de Sófocles* (1948), Brecht denuncia as motivações económicas de Hitler colocando em cena a luta de forças entre Antígona e Creonte (figura que remete para o ditador alemão). Outra reescrita de *Antígona*, de Sófocles, no contexto da Segunda Guerra Mundial, é a *Antigone* (1942) de Jean Anouilh, que enfatiza a perspectiva da Resistência francesa face à ocupação alemã (Pascolati, 2005). *A Antígona de Sófocles*, de Brecht e a *Antigone*, de Anouilh, constituem assim, duas “novas faces de Antígona” e duas “novas faces do trágico” (*ibid.*: 1) que se caracterizam, sobretudo, pela recontextualização do mito clássico.

<sup>137</sup> Não só *Antígona* assume um cariz que apela à resistência mas, de certa forma, grande parte da filmografia de Straub e Huillet. A propósito da obra cinematográfica destes realizadores: Giavarini (1992b: 75) pontua a sua “resistência estética”; Madeira (2010: 503) questiona “O que há de mais caro no cinema de Straub-Huillet senão o apelo à resistência?”. Um dos aspectos que caracterizam o cinema dos Straub e Huillet é o facto de ser um cinema anti-industrial e “artesanal”, pois cada objecto cinematográfico é construído, meticulosamente, “à mão” (Rodrigues, 1998). Por sua vez, a ideia de luta é, também ela, subjacente ao cinema de Straub e Huillet: Jean-André Fieschi (Fieschi *apud* Rodrigues, 1998: 36) afirma “O que falaria, então, seria uma luta, materialmente inscrita na superfície branca, ao fim do túnel negro: um conflito de formas, sentidos e materiais.”

de apelo à resistência se expressam em termos de linguagem visual e sonora, vamos, por ora, tentar compreender melhor a dimensão política e trágica a partir das opções narrativas dos realizadores Straub e Huillet.

Retomando novamente o título completo do filme, a partir do qual podemos associar *Antígona* a diferentes autores, media, linguagens, identidades e temporalidades, repare-se que o título do filme é construído com base no título da peça de Brecht “A *Antígona* de Sófocles: Adaptada para o palco da tradução de Hölderlin” (The *Antigone* of Sophocles: Adapted for the Stage from Hölderlin’s Translation/ Die *Antigone* des Sophokles: Nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet). Embora os títulos pareçam semelhantes, as suas diferenças<sup>138</sup> são fundamentais: enquanto o título de Brecht estabelece uma hierarquia e uma autoridade entre os autores ao colocar Sófocles no título e as condições de reprodução do texto, primeiro por Hölderlin e depois pelo próprio Brecht, no subtítulo; o título de Straub e Huillet deshierarquiza a autoridade entre os vários autores, media e linguagens, uma vez que, para além de não fazer uma distinção entre título e subtítulo, apresenta-os parataticamente, de forma cronológica, mas não hierárquica (Michelakis, 2013: 85). Este nivelamento suscita algumas dúvidas, nomeadamente por parte da recepção de uma certa crítica francesa, que acaba por tentar despolitizar<sup>139</sup> o filme, ao realçar o estado textual de Hölderlin em detrimento das problemáticas políticas de Brecht<sup>140</sup> (Byg, 1995). Contudo, é a “estética política” (*ibid.*: 215) de Brecht que convém a Straub e Huillet, uma vez que o texto de Brecht promete aos homens escravizados pelos seus governantes, guerras ainda mais terríveis do que as anteriores (por exemplo, enquanto em *Antígona*, de Sófocles, Creonte desobedece à religião e à família, em *A Antígona de Sófocles*, de Brecht, Creonte desobedece à justiça e às pessoas (Jones, Vidal, 1957: 44)). É na actualidade desta promessa brechtiana que,

---

<sup>138</sup> Apesar das diferenças entre os títulos, conseguimos observar a preocupação dos autores com os diferentes mídias, linguagens e processos que os conectam: “Tal como Brecht, Straub e Huillet chamam a atenção para os diferentes média e linguagens envolvidas e para os processos que os ligam: página e palco, grego e alemão, tradução e adaptação” (Michelakis, 2013: 85).

<sup>139</sup> Na perspectiva de Byg (1995), a dimensão política é indissociável do filme porque a força mítica de *Antígona* convoca um mundo com história e o mito é, ele próprio, uma forma de história. Também Giavarini (1992b) corrobora o carácter político do filme ao comparar o mito de *Antígona* e os mitos de origem tipificados pelos filmes *Western Americanos* e observa em ambos um “(...) dizer as origens, os primórdios da civilização, o nascimento de nações” (Giavarino, 1992b: 72). Num outro texto acerca do filme *Antígona*, o autor (Giavarini, 1992a) aponta a relação íntima entre a política do texto e a política do cinema: ambos dividem, ao mesmo tempo que sugerem um discurso.

<sup>140</sup> Peter Handke defende a dimensão política do filme, no entanto, evidencia o modernismo formal de Hölderlin e a forma trágica grega em vez das preocupações políticas de Brecht (Byg, 1995).

através de *Antígona*, os cineastas deixam perceber a guerra do seu tempo, a Guerra do Golfo (Giavarini, 1992a).

Assim, em termos espaciais, as intervenções contemporâneas de *Antígona* introduzem *Antígona de Sófocles*, de Brecht, num primeiro momento, no espaço do teatro clássico do Schaubühne de Berlim: o espaço fechado e frágil da cena italiana; num segundo momento, no Teatro de Ségeste<sup>141</sup>, na Sicília (país marcado pela colonização): teatro construído segundo o modelo grego, com uma orquestra com algumas modificações romanas, entre elas, a orquestra em semicírculo<sup>142</sup> (Seguin, 2007). Num ou noutros teatros, *Antígona* debate-se com os obstáculos de uma política que ela não vai evitar ou contornar (*ibid.*: 218). Se, na perspectiva de Seguin, podemos observar em *Antígona* um acto de revolução, pela desobediência da heroína em relação à ordem e ao poder estabelecido, este acto de revolução manifesta-se, sobretudo, através das opções da imagem<sup>143</sup>: (i) a câmara posiciona-se perto do limite da cena (que é quase inexistente), no espaço do Coro e, neste sentido, este posicionamento da câmara sugere, por si só, uma tomada de posição; (ii) a câmara e o micro são colocados à altura do homem, numa estrutura que permite a ascensão dos dispositivos até quatro metros. Esta subida dos dispositivos do cinema renova, de certa forma, a prática cénica do teatro grego. Note-se que o teatro grego fornece aos deuses um espaço próprio com um ponto de vista privilegiado, através do qual as personagens são observadas “de cima”; mais tarde, este ponto de vista é integrado na própria disposição arquitectónica do teatro à italiana, destinado ao Príncipe (*ibid.*), ou seja, o cinema, ao elevar o ponto de vista das imagens (através dos planos picados), eleva também o ponto de vista dos espectadores. O ponto de vista privilegiado democratiza-se: todos os espectadores assistem ao filme com um mesmo olho e organizam um mesmo quadro (*ibid.*). Por isso, observamos um acto de revolução não só em *Antígona*, de Straub e Huillet mas, acima de tudo, no próprio cinema que é, segundo a expressão de Seguin (*ibid.*: 226), o “instrumento de revolução coperniana”. Todavia, se por um lado, em *Antígona*, a ascensão dos dispositivos alude, de certa forma, ao espaço privilegiado do rei (que coincide metaforicamente com o espaço dos

---

<sup>141</sup> Segundo Seguin (2007), o teatro em ruínas de Ségeste expõe, por si só, uma “arquitectura do trágico” (*ibid.*: 234-235) que se caracteriza pelos desvanecimentos do rigor da sua perspectiva e da regularidade dos seus edifícios principescos. Arquibancadas esculpidas na rocha, no topo do Monte Bárbaro (Seguin, 2007: 222).

<sup>142</sup> Vide Anexo 2.

<sup>143</sup> Vide Anexo 3, gráfico de Andrew Reich (Byg, 1995: 227).

deuses), por outro lado, sinaliza a derrota do poder. Dito de outro modo, a grande quantidade de planos picados legitima a dimensão vertical, uma vez que permite ao espectador “ver de cima”, num lugar até então destinado aos deuses. Contudo, se os planos picados prendem o espectador a uma visão hierarquizada, porque observam de cima e, de uma forma distanciada, porque observam de longe, os planos ao nível do peito (planos aproximados de peito), recolocam o espectador à “altura do homem” (*ibid.*: 223), no plano da horizontalidade, mais próximo das intenções da personagem e, conseqüentemente, mais próximo das contingências da sua própria condição. Por outras palavras, ao intercalar planos picados e planos aproximados de peito, a montagem do filme reaviva permanentemente o espectador, sobre a inevitabilidade da queda. Ainda no que diz respeito ao ver “de cima”, este surge pela primeira vez em *Antígona*, logo no primeiro plano, ligeiramente, em picado (plano conjunto de Antígona e Ismena).



**Fotograma 1: *Antígona***

Todavia, os planos em picado acentuam-se sobretudo a partir do plano 8, no qual podemos observar o Coro, composto por quatro Anciãos alinhados, de costas viradas para a plateia. O balanço sobre a guerra é pronunciado a quatro vozes que falam, antes do tempo, sobre a vitória de Tebas. No plano 9, um dos Anciões do Coro eleva o olhar do chão e discursa sobre o “condutor da vitória” – Creonte -, que também surge, pela primeira vez no filme, através de um plano picado, no qual ele comunica<sup>144</sup> directamente ao povo de Tebas (ao qual fazemos coincidir o coro),

---

<sup>144</sup> Enquanto Creonte fala de cães, abutres e cadáveres humanos, observamos uma lagartixa que deambula sobre as pedras – esta simultaneidade do que é dito por Creonte e o movimento da lagartixa

estabelecendo uma relação hierárquica de quem ordena e de quem obedece. Por outro lado, o olhar do coro para o chão, para o baixo, para o pó<sup>145</sup> revela a subalternidade da sua condição.

É precisamente a partir deste pressuposto hierárquico que se gera o conflito entre Creonte e Antígona, ou antes, o confronto entre dois discursos de direito ou duas ordens<sup>146</sup>: de um lado, a lei da nova sociedade, a lei da cidade, representada pela figura tirânica de Creonte; do outro lado, a lei intransponível que se rege pelas obrigações ligadas aos laços familiares, representada pela figura de Antígona<sup>147</sup> (Giavarini, 1992b). Assim, em termos de linguagem visual, o conflito entre as duas ordens ou entre os dois mundos (o antigo e o moderno) evidencia-se, desde logo, ao nível do espaço (Bretèque, 1994):

- (i) pelo retorno ao dispositivo do palco: Straub e Huillet filmam a peça grega dentro do famoso espaço “circular” (ou antes, “semicircular”, tendo em conta as alterações romanas), do teatro antigo de Ségeste, na Sicília (Bretèque, 1994; Giavarini, 1992a,b; Madeira, 2010). Embora *Antígona* não faça uma “reconstituição” no âmbito da representação fá-lo, de certa forma, em termos de espaço (Bretèque, 1994);
- (ii) pelos limites do próprio teatro, ou seja, pelo alinhamento de pedras que define o contorno do teatro e que o separa da paisagem circundante (Bretèque, 1994);

---

que se passeia e se escapa do plano pressagia esse temor ancestral do homem que é a visão do corpo à mercê da violência da natureza, da animalidade.

<sup>145</sup> O “pó” é um tema pontuador do filme, pelos diálogos: logo no início do filme, Ismena diz a Antígona que parta com a sua poeira; Creonte fala do “suor do medo misturado com a poeira da fuga” que cobre *quem* (o combatente) escapa da morte da Guerra; o mensageiro que informa Creonte sobre “Alguém, que se evadiu, enterrou o morto e cobriu de poeira a sua pele, para que o abutre não o avistasse” e, ainda acrescenta “Não se trata de uma sepultura mas apenas de pó fino, como se, amedrontado pela tua ordem, não tivesse trazido pó suficiente”. A poeira como indício de quem escapa da violência com medo, mas também como escudo da violência, da selvajaria (dos cães e dos abutres).

<sup>146</sup> Um confronto entre duas ordens: (i) idênticas nas práticas de violência através das quais se impõem (Giavarini (1992b) distingue dois tipos de violência igualmente selvagens - a legal e a ilegal -, e faz coincidir o estado de selvajaria, não com a barbárie das civilizações, mas com o retorno ao padrão da legalidade); (ii) opostas na fronteira que se estende entre os mundos, velho e novo, entre os mundos selvagem e o da civilização; (iii) reversíveis, perante a enorme dificuldade da ordem tirânica em substituir a ordem anterior, tão arcaica como actual, e que está vinculada à estrutura familiar, aos laços de sangue (Giavarini, 1992b).

<sup>147</sup> Giavarini (1992b) chama a atenção para uma curiosidade suscitada pelo conflito entre Antígona e Creonte acerca da sepultura de Polínicos: o mundo novo, da civilização, não vai no sentido de definir o lugar dos mortos - os da velha ordem ou de qualquer outra -, transportando assim a descridibilização da sua própria ordem, e que se configura em *Antígona*, pela exibição desse conflito dentro de um teatro em ruínas, numa colina exposta ao sol (Giavarini, 1992b). Pensar o lugar dos mortos ou antes, o não-lugar, ao qual foram remetidos todas as vítimas da ditadura nazi, é pensar sobretudo no sem-sentido dessa ordem.



**Fotograma 2:** *Antígona*

- (iii) pela panorâmica que se desvia das personagens para a paisagem (e que contrasta com a câmara que está fixada na cena, a maior parte do tempo), deixa a descoberto uma planície atravessada por uma auto-estrada, colocando assim em evidência a presença do mundo moderno em contraste com o mundo antigo do teatro e da peça, numa paisagem quase inalterada desde a Antiguidade (*ibid.*);



**Fotograma 3:** *Antígona*

- (iv) sobretudo, pela linha de pedras no chão, que divide o espaço dos actores e o espaço do Coro (Bretèque, 1994; Madeira, 2010).





**Fotograma 4:** *Antígona*

Um conflito que se estabelece entre espaços opostos - o espaço dos actores e o espaço do Coro (ora entre Creonte e Coro, ora entre Antígona e Coro) -, mas também no próprio espaço dos actores (entre Antígona e Ismena, entre Hémon e Creonte, mas sobretudo, entre Antígona e Creonte). O filme mantém o espaço destinado ao coro, tal como pressupõe a arquitectura do próprio teatro grego. O coro do filme caracteriza-se por alguns padrões que se desviam do coro original, uma vez que está reduzido a quatro “Anciões”, que nem dançam nem cantam, e que apenas falam, enquanto permanecem alinhados e imóveis. *Antígona* apresenta “(...) a Assembleia de Anciões, num plano recorrente, raso, claro, vazio, onde as pedras brancas se perfilam em linha recta no chão” (Madeira, 2010: 504). Ainda no que diz respeito a estas posições separadas dos actores, Giavarini (1992a) acrescenta que o espaço de Creonte mantém-se absolutamente intransponível, apesar dos vários intermediários: (1) o coro nunca entra no espaço dos actores; (2) Antígona mantém-se separada porque prefere obedecer à sua própria lei do que obedecer à lei de um chefe de guerra, o qual enverga a sua própria guerra com a de seu país; (3) um vidente cego; (4) e os que estão exaustos: Hémon, cujo discurso é inútil; o mensageiro que acaba por tombar sobre as pedras que separam o *proscénio* da *cena*. Ainda no que diz respeito à linguagem visual e sonora do filme, o conflito entre Creonte e os intermediários traduz-se: no plano da imagem, pelo campo-contracampo que reproduz a lógica antagonista do diálogo, ou seja, pelo plano contra plano, pelo verso contra verso (Giavarini, 1992a); no plano do som: o som de um plano nunca se estende ao plano seguinte (*ibid.*). Segundo Amiel (2010: 29), quando cada corte visual corresponde a um corte sonoro, então é o efeito de ruptura que se procura. Ainda relativamente ao som, podemos observar, em *Antígona*, a ininterrupta coabitação entre o som dos actores (ritmos,

entoação, pausas) e o som da atmosfera. Ao utilizar a captação de imagem com som directo, contrariando a possibilidade de pós-sincronização, *Antígona* expõe o conflito entre a imagem e o som, negando assim, a sua solução durante a montagem. Neste sentido, o som não é um simples auxiliar do domínio da imagem, nem uma “ilustração” do texto impresso, chegando, inclusive, a inverter a hierarquia entre a imagem e o som (Michelakis, 2013: 88, 91).

O tema de conflito (entre formas, sentidos e materiais) é um aspecto que caracteriza não só o filme *Antígona*, mas também o cinema destes dois realizadores (Rodrigues, 1998). A filmografia de Straub e Huillet tem sido caracterizada como “austera” e “primitiva”, em termos estéticos e tecnológicos, respectivamente, sobretudo, pela escassez dos movimentos de câmara e pelos cortes abruptos entre as sequências (Michelakis, 2013: 87). O caso particular do filme *Antígona* não é excepção. O filme tem a reputação de ser de difícil acesso e visionamento: através do filme, Straub e Huillet acabam por testar a resistência dos próprios espectadores (*ibid.*: 83).

Chegados a este ponto, interessa indagar como é que o conceito de resistência se manifesta através da linguagem fílmica. Alguns autores têm explorado o conceito de resistência no filme a partir de uma análise do movimento. Por exemplo, na perspectiva de Giavarini (1992a) *Antígona* explora a ideia de resistência através do recurso aos planos fixos dos actores que estão plantados na poeira como estátuas. Serge Daney vai mais longe e compara a imobilidade das personagens do filme de Straub-Huillet, aos “soldadinhos de chumbo” (Daney *apud* Seguin, 2007: 220). Contudo, Seguin discorda desta visão, pois associa a imobilidade das personagens a uma contemplação dos corpos. Na perspectiva do autor, a inércia não é uma não-violência, mas sim, uma resistência. O corpo não está submetido à interferência incontrolável da expressão corporal, da gestualidade, porque está sobrecarregado pelo peso das palavras, pelo rigor da sintaxe (*ibid.*: 220). Em *Antígona*, há uma inactividade aparente: por um lado, a imobilidade dos corpos das personagens (braços ao longo do corpo e mãos semicerradas); por outro lado, o movimento (o vento que faz agitar as túnicas dos actores, as folhas da árvore e as ervas) (*ibid.*: 220-221). Para Seguin, a inactividade é contrária à paralisia e, por isso, considera que em *Antígona* há quase uma invenção do movimento. Contudo, este movimento explora a resistência dos próprios actores sujeitando-os à agitação dos tecidos, à turbulência e sopros de ar,

à articulação e nitidez do texto, muitas vezes dificultada pela sua exposição ao ruído, ao sol e ao vento (*ibid.*: 221). Para além da resistência dos actores em relação ao texto falado, Michelakis (2013: 87) considera que o filme também explora o conceito de resistência em relação: ao enquadramento que enclausura os actores; ao posicionamento e ao movimento dos actores dentro do plano; aos saltos de luz e de cor de um plano para outro; aos cortes e mudanças de plano.

Alguns actores são profissionais e outros amadores e, nesse sentido, as competências linguísticas e de representação e a libertação física imprimem diferentes especificidades na performance dos actores (*ibid.*: 88). Por isso, Michelakis (*ibid.*: 88-89) defende que o significado advém: (i) não da interpretação das palavras dos actores, mas da produção física dessas palavras; (ii) não da verosimilhança psicológica e do realismo, mas da combinação entre a estilização e a simplicidade documental. Para a personagem de Antígona (Astrid Ofner), Straub e Huillet optam por uma actriz inexperiente, cuja voz “neutra” e “inexpressiva”, em vez de unir, quebra as linhas métricas e a união entre a lógica do argumento e a psicologia da personagem (*ibid.*: 89).

A propósito do filme, Krebs (*apud* Byg, 1995: 208-209) fala “a experiência da fricção entre actor e traje, gesto e linguagem, espaço e figura, orador e texto” e acrescenta que “nesta fricção, longe de toda a esterilidade e rigor, reside o poder anárquico e a alegria de falar e ver”. Como já vimos, essa fricção não se manifesta através das formas do realismo, da psicologia, do princípio orgânico, mas antes, através da protecção de algo contingente, temporário e fluido que escapa à conceptualização e que, segundo Michelakis (*ibid.*) tem a ver com a materialidade do texto, dos corpos dos actores e da própria narrativa fílmica.

Depois de analisarmos o filme *Antígona*, de Straub e Huillet, que é um filme bastante representativo simultaneamente do cinema *avant-garde* e da mestria de Straub e Huillet na forma como exploram e adaptam certos textos clássicos para a linguagem do cinema, interessa-nos, por ora, analisar a forma como é adaptada *Antígona*, de Sófocles, no filme *Ganhar a Vida*, de João Canijo.

### Conflito e Resistência em *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo

Em termos narrativos, *Ganhar a Vida* narra a história de Cidália (Rita Blanco), uma mulher que vive numa comunidade portuguesa de emigrantes nos subúrbios de Paris, juntamente com o seu marido Adelino (Adriano Luz), os dois filhos e a sua irmã Celestina (Teresa Madruga). Tal como os outros membros da comunidade, Cidália e Adelino vivem para o trabalho: ela é empregada de limpeza e ele é construtor civil na sua própria microempresa. Um dia, Cidália recebe um telefonema a anunciar a morte do filho mais velho Álvaro (Tiago Manaia). Revoltada, Cidália decide organizar uma petição contra a polícia, assinada pelos vários elementos que constituem a comunidade portuguesa, para reclamar justiça e direitos. Todavia, a sua actuação afasta-a da comunidade e acaba por interferir no próprio ambiente familiar. A relação entre Cidália e Adelino degrada-se; Cidália envolve-se com Orlando (Olivier Leite), um jovem luso-francês e presumível autor do crime; Adelino decide abandonar Cidália e regressar para Portugal com o filho de ambos; Cidália fica sozinha em França.

Com base nesta breve sinopse do filme, podemos observar enormes desvios, não só relativamente ao texto clássico mas também em relação às opções narrativas do filme *Antígona*, de Straub e Huillet. Todavia, é sobre a dimensão estética que vamos conduzir mais detalhadamente a análise comparativa entre o filme *Ganhar a Vida* e o filme *Antígona*. Desde já, verificamos um enorme contraste entre os dois filmes, por exemplo, ao nível da escolha da *mise-en-scène*: enquanto Straub e Huillet optam por filmar *Antígona* no teatro antigo circundado pela paisagem montanhosa siciliana, Canijo elege a paisagem periférica do centro urbano de Paris. As escolhas dessas *mise-en-scènes* são absolutamente determinantes no enorme contraste de iluminação que percorre as atmosferas dos filmes: enquanto, em *Antígona*, a atmosfera clara resulta, sobretudo, da paisagem que a protagoniza, uma paisagem sujeita ao sol, na qual se ergue uma árvore atrás da orquestra e que fornece a única sombra<sup>148</sup>; em *Ganhar a Vida* a atmosfera escura resulta da enorme quantidade de cenas nocturnas e de cenas interiores, da falta de luz dos espaços suburbanos, proporcionada pelas construções verticais, muito próximas umas das outras, que criam uma atmosfera essencialmente de sombra. No capítulo sete desta investigação

---

<sup>148</sup> Segundo Bretèque (1994), um vento quente faz vibrar as folhas dessa árvore, ao mesmo tempo que transporta consigo os versos de Brecht. Nestes breves instantes, a universalidade do texto grego traduz-se pelo reencontro, secular, entre as culturas do Norte e do Sul da Europa.

vamos retomar novamente a análise do filme *Ganhar a Vida*, através de uma proposta de análise que assenta precisamente nesta relação entre o espaço e a iluminação.

Tal como Straub e Huillet, Canijo preserva os elementos que compõem a estrutura dramática da tragédia grega (personagens, coro e acção). Todavia, enquanto Straub e Huillet (mesmo elegendo o texto reescrito *A Antígona de Sófocles*, de Brecht) preservam as figuras de Antígona, de Creonte e das restantes personagens, assim como o próprio coro; Canijo mergulha a tragédia grega no interior da comunidade de emigrantes de portugueses e dilui os traços das ilustres figuras da tragédia nos contornos de pessoas comuns, com os seus dilemas, motivações, frustrações e expectativas.

Contudo, atendendo à intertextualidade e intemporalidade que intersecta o filme *Antígona*, de Straub e Huillet, não só a figura de Creonte assume os imperadores e governantes dessas várias temporalidades, como também o próprio coro acaba por representar esses vários coros, ou antes, esses diferentes corpos colectivos que se perfilam desde o século V a.C. até à contemporaneidade. Em *Ganhar a Vida* assiste-se a uma diluição da figura de Creonte ou, quanto muito, afigura-se nas instituições de força de segurança do país de acolhimento; o coro é representado pela comunidade portuguesa de emigrantes em França. Em *Antígona*, o coro é composto por quatro elementos do sexo masculino que se expressa a quatro vozes. Em *Ganhar a Vida*, o coro é constituído por um conjunto de pessoas, homens e mulheres, de várias idades, cujas vozes individuais são, antes de mais, ecos da voz colectiva da comunidade de emigrantes portugueses, e com as quais Cidália dialoga e se debate. Do mesmo modo que, em *Antígona*, os anciãos se revelam apreensivos e amedrontados, em *Ganhar a Vida*, o receio e o medo permanecem no interior da comunidade. Mas ao contrário de *Antígona*, em que o coro não intervém na acção, apenas testemunha (embora com alguma indignação) a queda da personagem principal, em *Ganhar a Vida*, a comunidade não só assiste à queda da personagem como também é a principal causa da sua queda: é no seio da própria comunidade que está o assassino do filho de Cidália; são os elementos da própria comunidade que, directa ou indirectamente, actuam sobre o trajecto da personagem principal (por exemplo, Adérito está constantemente a exercer pressão sobre a acção da personagem principal e sempre de uma forma indirecta (fotograma 5), a partir da sua influência em Adelino, o marido de Cidália, para a necessidade de este controlar e refrear os actos

da esposa).



**Fotograma 5:** *Ganhar a Vida*

Desta forma, o filme *Ganhar a Vida* não só reaviva o papel do coro, mas coloca-o, sobretudo, em conflito: o coro não se limita apenas a testemunhar a acção, aos lamentos e aos cantos, ele assume a outra parte da contenda. Não é contra a lei da cidade que Cidália se debate, é contra a lei do próprio coro, ou seja, a lei da própria comunidade, que se traduz pela ‘lei do silêncio e da não-participação’ (Canijo *apud* Lisboa, 2001: s/p). Visto isto, atendendo a que estamos a assumir o coro, ou antes, a comunidade portuguesa de emigrantes como a outra força em confronto, interessa-nos observar como estas duas forças contrárias (Cidália *versus* comunidade) se manifestam, articulam e resistem através da linguagem do cinema. Do mesmo modo que, em *Antígona*, de Straub e Huillet, analisámos os conceitos *conflito* e *resistência*, a partir do nível do espaço e da ideia de movimento, respectivamente, também fá-lo-emos em relação ao filme *Ganhar a Vida*.

Assim, no que diz respeito ao conflito, em *Antígona*, o confronto estabelece-se, sobretudo, entre as personagens. Em *Antígona*, o coro não assume a mesma dimensão que em *Ganhar a Vida*, uma vez que, apesar da discórdia e das dúvidas tecidas pelo coro em relação às decisões de Creonte, o coro não ousa desrespeitar a ordem, ou seja, o coro não ousa, sequer, transgredir a linha de pedras que perfila no chão que, apesar de rasa, delimita o espaço que lhe é destinado. Em *Ganhar a Vida*, Canijo dilui a fissura que separa o espaço do coro (a comunidade de emigrantes portugueses) e o espaço das personagens (os membros da família), através da coabitação do coro e das personagens num único espaço e cujo conflito se manifesta através de um constante estado de latência. Contudo, apesar da ausência de uma demarcação física do espaço, ele acaba por ser delimitado através das tomadas de

posição tanto por parte das personagens que participam na acção, como dos elementos que fazem parte do coro. Essa delimitação do espaço pode ser observada logo no genérico inicial do filme, através do posicionamento de Cidália no interior do colectivo e que se caracteriza pelo silêncio que emprega no meio de um grupo de pessoas que cantam em coro (fotograma 6).



**Fotograma 6:** *Ganhar a Vida*

Todavia, a delimitação de espaço atinge a sua absoluta nitidez, à medida que observamos Cidália no interior do colectivo, na solidão do espaço das suas próprias convicções. À excepção de Cidália, as tomadas de posição por parte de alguns membros da comunidade são, de certa forma, controversas, na medida em que oscilam entre uma e outra posição. Tome-se como exemplo, a cena do protesto contra a polícia, nomeadamente o movimento de Alda (Alda Gomes) da retaguarda para a fila da frente (fotogramas 7-10).



**Fotograma 7:** *Ganhar a Vida*



**Fotograma 8:** *Ganhar a Vida*



**Fotograma 9:** *Ganhar a Vida*



**Fotograma 10:** *Ganhar a Vida*

Se por um lado, esse movimento posiciona Alda ao lado de Cidália, por outro lado, esse movimento omite, afinal, o conhecimento de Alda sobre o assassino do filho de Cidália. Todavia, há uma enorme representatividade neste movimento, no que diz respeito às novas tomadas de posição protagonizadas pelas gerações mais jovens (segundas e terceiras gerações), não só perante os órgãos de poder dos países de destino aos quais se exige a igualdade de direitos, mas também perante as primeiras gerações de imigrantes às quais é exigida a necessidade de se “chegar à frente”, ou seja, a urgência de acção. Para além deste movimento, o conflito entre os mundos (moderno e antigo) também é particularmente visível nos diferentes espaços ocupados, sobretudo, pelos membros mais jovens da comunidade. Se no espaço colectivo da comunidade, onde se reúnem os novos e os velhos, o género musical - o fado, o folclore, a música “pimba” -, de certa forma, “ritualiza” a partilha de tradições oriundas do país de origem, particularmente visível, no plano em que Cidália dança com Orlando; no espaço frequentado essencialmente pelos jovens, o género musical ilustra esse novo desvio (charneira) de hábitos e gostos das gerações mais jovens. Contudo, ao frequentarem um e outro espaços, os jovens manifestam assim uma oscilação, um estar e não estar, entre as tradições herdadas do país de origem e as novas influências do país de destino. O vestuário utilizado pelos jovens é também outro elemento que testemunha essa flutuação entre a tradição e a novidade: os trajes típicos do Rancho Folclórico Português contrastam com a moda vigente.

Temos verificado até aqui como o conflito se manifesta e se articula entre Cidália e o coro, através do espaço que ambos ocupam no filme e do movimento (em termos espaciais) de alguns elementos do coro. Todavia, tal como em *Antígona*, este conflito pode ser analisado a partir das opções de imagem e da relação que se



estabelece entre os planos da imagem e do som. Se, em *Antígona*, o conflito é reflectido pela própria montagem (métrica) do plano contra plano e do verso contra verso e a imagem de um plano não se mistura com o som de outro plano (Rodrigues, 1998), em *Ganhar a Vida*, o conflito apreende-se através de uma constante movimentação da câmara que acompanha o desenvolvimento da acção e as emoções das personagens. Em *Ganhar a Vida*, assim como no filme anterior *Sapatos Pretos* (1998), de João Canijo, o ritmo de montagem é marcado pela utilização de uma câmara móvel<sup>149</sup>, manuseada ao ombro, o que imprime forçosamente um constante movimento na imagem através dos sucessivos *jump cuts* e dos múltiplos movimentos bruscos (Ribas, 2014: 297-298). Acrescente-se ainda que através da utilização recorrente dos *jump cuts* é evidenciado o estado psicológico de Cidália (Ribas, 2014: 298). Em *Ganhar a Vida*, ao contrário do que acontece em *Antígona*, os *raccords* sonoros garantem a permanência da música ou dos diálogos, enquanto os planos se articulam uns com os outros através do corte (Amiel, 2010: 29).

Neste sentido, podemos afirmar que a câmara à mão de Canijo contrasta com a câmara fixa de Straub e Huillet; e, em *Ganhar a Vida*, o ritmo de montagem, irrepetível e imprevisível, marcado por uma enorme agitação na imagem, contrasta com o ritmo de montagem, repetitivo e espectável, do plano fixo<sup>150</sup> e do plano contra plano do filme *Antígona*, de Straub e Huillet. Contudo, se através da agitação da primeira, observamos uma actividade aparente protagonizada pela comunidade, uma vez que, para além de não contemplar verdadeiras mudanças, abandona Cidália à sua própria solidão; através da paralisação da segunda, verificamos uma inactividade aparente, porque a imobilidade dos corpos evidencia por si só uma atitude, uma posição de resistência. Também em termos de representação dramática, em *Antígona*, o conflito é representado, sobretudo, através da imobilidade dos corpos, de poderes, de ordens que procuram resistir. A resistência é explorada até ao limite, através dos próprios actores que, submetidos ao desgaste e ao cansaço proporcionado pelas condições exteriores (vento, sol, etc.), resistem nessa luta em articular as palavras. Em

---

<sup>149</sup> A utilização da câmara móvel (proporcionada pelo aparecimento das câmaras digitais, que são mais leves e fáceis de manejar) é um recurso bastante utilizado pelo cinema, sobretudo, a partir da década de 90, e que contribui decisivamente para a emergência de um novo realismo “pulsional” (do qual é um exemplo, o cinema de Lars Von Trier), que está associado a uma enorme agitação psicológica das personagens e a um estilo quase documental, próximo do “Free Cinema” (Bainbridge, 2007: 89-90; Ribas, 2014: 297).

<sup>150</sup> O plano fixo é um aspecto predominante no filme *Antígona* e de grande parte da filmografia de Straub e Huillet. Rodrigues (1998) afirma inclusive que o cinema de Straub e Huillet é um cinema do plano fixo.

*Ganhar a Vida*, a resistência é representada pela agitação dos corpos (pela tentativa de assinaturas da petição contra a polícia, pela manifestação de rua). Uma resistência que se prende sobretudo ao corpo de Cidália: um corpo firme que não sucumbe perante as adversidades.

Para concluir, se o filme *Antígona*, de Straub e Huillet, remete para a importância e a forte presença do teatro no filme (uma primeira aproximação ao filme pode fazer pensar que se trata de um teatro filmado), *Ganhar a Vida* remete para a importância do filme dentro do filme, proporcionado pela câmara de filmar utilizada por Alda (é no filme de Alda que estão inscritas as provas do crime). Voltando novamente às opções de imagem, em *Antígona*, o conflito e a resistência são filmados, sobretudo, no plano da verticalidade, através de planos ao nível do peito e de planos picados (que se estendem até aos quatro metros). Em *Ganhar a Vida*, o conflito e a resistência são filmados, essencialmente, no plano da horizontalidade, através de uma escala de planos variável que privilegia a intimidade e a proximidade com as personagens. *Ganhar a Vida* coloca de tal forma o olhar do espectador próximo das personagens que, por momentos, o espectador fica sob a mira do olhar do assassino. Se Orlando é um dos elementos da comunidade portuguesa de emigrantes em França e é o autor do crime, seremos capazes de resistir a esse olhar sem indignação (fotograma 11)?



**Fotograma 11:** *Ganhar a Vida*

## 7. CONFIGURAÇÕES DO TRÁGICO E DA TRAGÉDIA GREGA NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE JOÃO CANIJO

### 7. 1. O Conflito em *Filha da Mãe* (1990)

Como já referimos anteriormente, *Filha da Mãe* (1990) adapta algumas cenas das diferentes versões de *Electra* da antiguidade clássica (nomeadamente a *Electra*, de Sófocles e a *Electra*, de Eurípedes) e *Mourning Becomes Electra*, de Eugene O'Neill (1931), tanto nas cenas da peça dentro do filme do teatro, como também em algumas cenas da narrativa principal (Ribas, 2014: 247). As personagens (mãe e filha) são retiradas das diferentes *Electras* (Fonseca, 1990: 65; Ribas, 2014: 247). Uma vez que *Filha da Mãe* é a segunda longa metragem de João Canijo, podemos observar logo na fase inicial da cinematografia do cineasta um interesse pelos textos clássicos, em especial pela *Electra*, que explorará mais tarde em *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007). Atendendo que em *Noite Escura* e *Mal Nascida* procedemos a uma análise dos temas do *destino* e do *trauma* respectivamente, interessa-nos analisar o filme *Filha da Mãe* a partir do tema *conflito*, debatido na primeira parte desta investigação.

*Filha da Mãe* conta a história de Maria (Rita Blanco) que vive com a mãe Júlia (Lídia Franco), em Lisboa. Maria é uma jovem rebelde que tem um namorado, Adriano (João Cabral), que se dedica a pequenos furtos e ao tráfico de droga. Júlia é uma actriz de teatro e de televisão que tem uma relação amorosa com Gigi (Miguel Guilherme), um actor toxicodependente, o qual também mantém uma relação amorosa com Lilita (Alexandra Lencastre). Num certo dia, Maria, Adriano, Lázaro (Diogo Dória) e Víctor (Adriano Luz) fazem um assalto ao Teatro Nacional D. Maria II, que finda com o assassinato de um vigilante do teatro. Para fugir à polícia, Maria refugia-se numa casa senhorial distante de Lisboa, onde está a viver o seu presumível pai, Álvaro (José Wilker). Álvaro é o ex-marido de Júlia que, depois de ter fugido para o Brasil onde esteve a viver durante vinte anos, regressa a Portugal para tentar reconciliar-se com Júlia. Sem terem a certeza se são pai e filha, a relação entre Álvaro e Maria desenvolve-se através de uma complexa mistura de sentimentos que oscilam entre o encanto paternal e o desejo sexual. Ao tomar conhecimento da relação entre

Álvaro e Maria, Júlia revela a Álvaro que Maria é sua filha. Finalmente, Júlia acaba por assassinar o ex-marido com uma certa conivência de Maria.

Em *Filha da Mãe* podemos observar uma série de conflitos principais que se estabelecem aos pares entre as várias personagens que compõem o enredo. Dos vários conflitos que urgem do interior da narrativa, destacamos três conflitos principais em torno dos quais se desenvolve a narrativa - nomeadamente entre: (i) Júlia e Maria, mãe e filha respectivamente; (ii) entre Júlia e Lilita; (iii) entre Maria e Álvaro, filha e pai respectivamente - e a partir dos quais procuramos analisar a sua manifestação em termos de linguagem fílmica. Em traços gerais, a relação conflituosa entre Júlia e Maria deve-se ao comportamento rebelde de Maria, que parece ser, sobretudo, uma estratégia para despertar a atenção de Júlia, uma vez que esta personagem vive muito centrada em si mesma, em função das suas necessidades e do seu vedetismo. A relação tensa entre Júlia e Lilita, que se agudiza no decorrer da acção, resulta, sobretudo, do facto de ambas disputarem o mesmo homem, Gigi. No que diz respeito à relação entre Maria e Álvaro, é, acima de tudo, uma relação de descoberta mútua que oscila entre o encanto paternal e o desejo sexual, como já dissemos anteriormente, embora conflua para o conflito.

Estes vários conflitos expressam-se de diferentes formas, todavia, manifestam-se em camadas. Os conflitos que se estabelecem entre Júlia e Maria e entre Júlia e Lilita podem ser observados a partir de duas camadas narrativas que correspondem a diferentes abordagens que se articulam entre si: a primeira camada diz respeito às peripécias do quotidiano das personagens; a segunda camada corresponde à cena da peça de teatro no Teatro Nacional D. Maria II e que se repete três vezes ao longo do filme. A relação de descoberta e encantamento mútuo, mas também de conflito que se estabelece entre Álvaro e Maria, expressa-se sobretudo a partir da relação entre estas personagens e o *décor*, nomeadamente, através das diferentes camadas de tinta que estas personagens fazem sobrepor nas paredes da casa.

Em *Filha da Mãe* é visível a presença do teatro no filme: de quando em vez, as cenas da narrativa principal do filme são intersectadas por uma cena de uma peça de teatro, a partir da qual podemos estabelecer uma analogia com os acontecimentos da narrativa principal (Ribas, 2014: 247). A cena da peça de teatro centra-se num diálogo entre mãe (Clitemnestra) e filha (Electra), em que a mãe justifica as motivações que a conduziram a assassinar o marido e a filha recusa perdoar-lhe tal acto. Ao longo do

filme, essa cena da peça de teatro repete-se com ligeiras alterações ao nível da escala de planos e da interpretação das atrizes.



**Fotograma 12:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 13:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 14:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 15:** *Filha da Mãe*

Os fotogramas 12 e 13 são fotogramas intermédios da cena da peça de teatro que pela primeira vez intersecta a narrativa principal e os fotogramas 14 e 15 são fotogramas intermédios da cena da peça que intersecta a narrativa principal pela segunda vez. Assim, observamos a cena, pela primeira vez, através de um plano geral, em que assistimos a um movimento da mãe e da filha na mesma direção; observamos a cena, pela segunda vez, através de um plano americano, no qual assistimos novamente ao movimento das duas personagens, contudo, a filha desloca-se no palco com as costas viradas para o público por causa da forma como é agarrada por Júlia. Através destas ligeiras alterações na escala de planos e na interpretação das atrizes podemos observar uma tensão que se agudiza entre as duas personagens. Esta tensão pode ser interpretada de dupla maneira. Por um lado, é o reflexo da tensão que se acentua entre Júlia e Lilita fora do palco, uma vez que Júlia e Lilita disputam o mesmo homem. Gigi oscila entre a relação que tem com Júlia (atriz com uma vasta experiência e que é muitas vezes a solução financeira das dívidas de Gigi relacionadas com droga) e a relação que tem com Lilita (uma promissora jovem atriz).

Por outro lado, a tensão entre mãe (Júlia) e filha (Lilita) no palco também pode ser interpretada como o reflexo da tensão entre Júlia e a própria filha Maria. O filme começa precisamente com uma sequência em que podemos observar Júlia a ensaiar as suas falas da peça de teatro. Em vez de Lilita, é a filha Maria que contracena com Júlia. Embora seja um dos diálogos da peça, o diálogo que se estabelece entre ambas é uma pista fundamental para que possamos compreender melhor a relação conturbada entre Júlia e Maria. Júlia foi casada e abandonada pelo marido quando estava grávida. Depois desse abandono, Júlia ingressa numa série de relações amorosas de curta duração (“JÚLIA: Gostava tanto dele. Estava tão apaixonada. Fiquei tão desesperada que fui para a cama com todos os homens que me apareceram”). Certamente, esse abandono terá influenciado a forma como se desenvolve a relação entre Júlia e Maria (embora não se saiba ao certo se Maria é ou não filha de Álvaro, Júlia acaba por admiti-lo mais tarde, quando tenta persuadir Álvaro a não se envolver com Maria).

Compreendemos melhor a relação conflituosa entre Júlia e Maria através da sequência em que ambas ensaiam os diálogos da peça de teatro, a intensificação desse conflito através da repetição da cena da peça de teatro com as ligeiras alterações que referimos anteriormente e ainda a voz em *off* de Júlia quando abre a porta do camarim e vê Maria. Também a relação que se desenvolve entre Maria e Álvaro pode ser intensificada através das várias cores que inundam os diferentes espaços da casa senhorial onde Álvaro está instalado e através das camadas de diferentes cores que se sobrepõem nas paredes da casa (observamos várias vezes Álvaro mas, sobretudo, Maria a pintar as paredes da casa).



**Fotograma 16:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 17:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 18:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 19:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 20:** *Filha da Mãe*

Os fotogramas 16-20 são fotogramas intermédios das cenas que giram em torno da relação entre Maria e Álvaro. Todos os fotogramas sinalizam um determinado momento da relação entre estas duas personagens. Depois de Maria aparecer de surpresa na casa onde Álvaro está instalado, o fotograma 16 sinaliza o momento em que Maria decide pintar uma das paredes da casa, sem pedir autorização a Álvaro. Quando Álvaro chega a casa e se depara com a iniciativa de Maria, confronta-a com a impossibilidade de ficar a morar naquela casa. Antes do aceso diálogo que se estabelece entre as personagens, o descontentamento de Álvaro expressa-se através da pincelada azul sobre a superfície que Maria está a pintar, fotograma 17. Apaziguado o conflito entre Álvaro e Maria, o fotograma 18 sinaliza a vitória de Maria relativamente à possibilidade de ficar naquela casa e que se traduz na



re-decoração da mesma (desta vez Maria pinta uma parede cor de rosa). Todavia, a relação entre Maria e Álvaro evolui num sentido que não corresponde apenas ao fascínio de descoberta mútua entre pai e filha, mas num outro sentido: o do desejo sexual. O fotograma 19 procede a cena em que ambos dormem na mesma cama e em que Álvaro beija Maria enquanto esta dorme. É a cor vermelha que inunda a superfície desta cena, espelhando o momento de enamoramento mútuo. Todavia, durante uma breve ausência de Álvaro, Maria decide mudar o seu visual (um pouco arrapazado) para um estilo mais feminino. Esta mudança radical no seu visual tem como principal objectivo agradar a Álvaro. Confrontada por Álvaro com esta mudança súbita de “personagem”, Maria aproxima-se da parede vermelha e pincela-a com tinta verde (fotograma 20), um verde semelhante ao verde da sombra da sua maquilhagem dos olhos, por sua vez, semelhante à sombra verde da maquilhagem utilizada por Júlia na peça. Desta vez é Maria quem dá uma pincelada (verde) sobre a superfície vermelha manifesta simultaneamente, um descontentamento de Maria relativamente ao tempo em que Álvaro se ausentou e a necessidade de ser amada por Álvaro.



**Fotograma 21:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 22:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 23:** *Filha da Mãe*



**Fotograma 24:** *Filha da Mãe*



Os fotogramas 21-24 são fotogramas intermédios de uma sequência de planos que se articulam entre si, por corte, e que pontuam alguns momentos significativos das diferentes relações, nomeadamente entre Álvaro e Maria; entre Maria e Júlia. Como já foi referido, a relação entre Maria e Álvaro evolui para um envolvimento sexual que não chega a acontecer (fotograma 21). A este plano em que observamos Maria e Álvaro no sofá, segue-se o plano da cena da peça de teatro (fotograma 22). As cores – o vermelho, o rosa e o preto – que inundam a sala de estar prolongam-se para o palco. Esta cena da peça de teatro repete-se pela terceira vez ao longo do filme, com a particularidade de se desenvolver um pouco mais a personagem da filha, do que nas repetições anteriores: é o momento em que a filha afirma odiar a mãe não só pelo facto de esta ter assassinado o próprio marido, mas também pelo facto de saber que nasceu do nojo que a mãe sentia pelo pai: um nojo que ela sentia quando se aproximava da mãe e uma falta de afectos por parte da mãe que a acompanhou durante toda a sua fase de crescimento. Observaremos esta falta de afectos por parte da mãe em relação à filha nos filmes *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), na medida em que Carla e Celeste (em *Noite Escura*) e Lúcia e Adelaide (em *Mal Nascida*) surgem como metamorfoses de Electra e Clitemnestra, respectivamente. Todavia, ao contrário do que acontece nos filmes *Noite Escura* e *Mal Nascida* e na cena da peça de teatro no filme *Filha da Mãe*, em que parece não existir uma reconciliação entre mãe e filha porque a filha nutre um ódio profundo pela mãe, a cena em que Maria é abraçada por Júlia (fotograma 23) mostra claramente uma vitória de Maria, na medida em que esta consegue finalmente o afecto materno, mas não só. O momento em que Maria se despede do pai (fotograma 24) manifesta uma certa concordância com a mãe em relação ao assassinato do pai. Tal como acontece em *Noite Escura*, em *Filha da Mãe*, o pai é assassinado no desfecho da acção.

## 7. 2. O Desvio do Espaço Escuro ao Claro em *Ganhar a Vida* (2000)

Na análise comparativa entre *Antígona* (1992), de Straub e Huillet e *Ganhar a Vida* (2000), de Canijo, exploramos a dimensão do trágico no filme *Ganhar a Vida*, a partir da análise de alguns aspectos narrativos e estéticos, dando prioridade aos conceitos de conflito e resistência. Neste subcapítulo, pretendemos mergulhar mais profundamente na tragicidade do filme, através de uma proposta de leitura que privilegia a ideia de um desvio do espaço escuro ao claro, para a qual converge uma análise da relação entre o espaço e a luminosidade (claro/escuro), sem nunca perder de vista a relação entre as personagens e o coro.

### Configurações Corais

Na análise comparativa entre os filmes *Antígona* (1992), de Straub e Huillet e *Ganhar a Vida* (2000), de João Canijo tivemos a oportunidade de observar não só algumas configurações do coro no filme *Ganhar a Vida*, como também algumas formas através das quais se articulam as personagens e o coro, através da linguagem cinematográfica. Neste sentido, não nos interessa repetir mas, sobretudo, esquematizar o que foi dito anteriormente sobre as configurações do coro no filme, assim como as suas formas de articulação com as personagens.

Considerámos que em *Ganhar a Vida*, o coro é representado pela comunidade de emigrantes portugueses em França. Este coro manifesta-se a partir das várias vozes que, individualmente, dão corpo ao colectivo de emigrantes e com as quais Cidália se debate, directa ou indirectamente. Ao longo da acção contribuem para que se crie o tal imaginário sobre um colectivo.

Também como observámos anteriormente, a tragédia grega articula o coro e as personagens, numa lógica de alternância, estabelecendo uma enorme barreira entre estes elementos facilmente detectável ao nível do espaço, em termos de representação dramática. Ao contrário da tragédia grega, em *Ganhar a Vida*, o coro e as personagens, em termos diegéticos, coabitam no mesmo espaço e tempo, e a sua articulação manifesta-se de múltiplas formas, entre elas: (i) através do plano-sequência e profundidade de campo; (ii) em simultâneo, no mesmo plano. No que diz respeito à manifestação simultânea, esta dá, por vezes, a sensação de uma diluição espacial entre os dois elementos, todavia, concluímos que essa demarcação atinge

uma forte nitidez, não através da demarcação espacial com contornos definidos, tal como observamos no filme *Antígona*, de Straub e Huillet, mas, acima de tudo, através de uma demarcação que se apreende a partir das tomadas de posição de algumas personagens principais e de determinados elementos do coro, em *Ganhar a Vida*. Essas tomadas de posição podem ser observadas: no genérico inicial (fotograma 6), o silêncio de Cidália no interior de um colectivo que canta em coro pode ser interpretado como a recusa de Cidália em participar nas actividades e nos rituais daquele colectivo; no movimento de Alda da retaguarda para a fila da frente (fotogramas 7-10) que, como foi dito anteriormente, é um movimento bastante representativo das tomadas de posição das gerações mais novas perante o país de destino (ao qual se reivindica igualdade de direitos) e perante as primeiras gerações de imigrantes (às quais se exige a necessidade de acção); na oscilação dos jovens entre os espaços onde se partilham as tradições oriundas do país de origem (os espaços onde se reúnem os mais jovens e os mais velhos como, por exemplo, a colectividade) e os espaços onde se partilham as influências do país de destino (espaços frequentados principalmente pelos jovens).

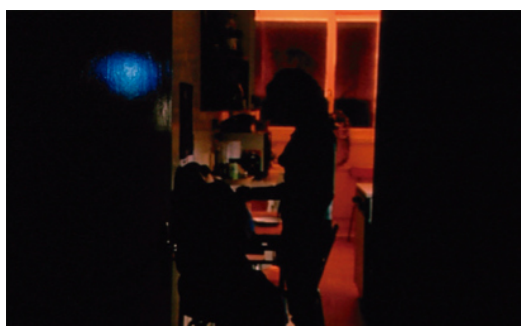
### **Do Espaço Escuro ao Claro**

No que diz respeito ao tratamento geral da atmosfera, *Ganhar a Vida* sugere ao espectador uma sensação de escuridão, pela sua grande quantidade de imagens escuras. Cunha (2010) advoga a existência de algumas razões narrativas que justificam esta opção, entre as quais é de salientar a que está relacionada com a personagem principal. Cidália (Rita Blanco) levanta-se à noite, trabalha durante a madrugada e regressa a casa pela manhã, quando o marido e o filho mais novo se preparam para sair. Neste sentido, o filme é composto por uma série de imagens escuras, que fazem parte das cenas nocturnas em torno do quotidiano desta personagem. Estas cenas são, na sua maioria, iluminadas através de uma luz não diegética. Entre as várias particularidades estéticas que caracterizam o filme *Ganhar a Vida*, destacam-se: a utilização da câmara à mão e as cores. Através da utilização da câmara à mão, o realizador visa tornar a imagem mais imperfeita ou quase amadora. Através das cores, nomeadamente do cromatismo das cenas nocturnas, o realizador tenta tornar as imagens mais excessivas e dramáticas.

No que diz respeito à iluminação artificial, Martin (2005) salienta a importância dos efeitos psicológicos e dramáticos produzidos por este tipo de iluminação. Todavia, o autor chama a atenção para o carácter não-realista que este tipo de iluminação promove (*ibid.*). Como tal, é de realçar o carácter simbólico e fatalista do filme *Ganhar a Vida* que resulta também do enorme contraste entre as cores vivas das luzes artificiais e a obscuridade criando, desta forma, grande parte da atmosfera das cenas nocturnas do filme. A propósito do contraste, o autor afirma:

(...) esta utilização brutal da luz contribui fortemente para criar a impressão de um mal-estar asfíxiante que domina o drama e que, esta forma de fazer (...) as luzes participar directamente na violência da acção através de uma espécie de brutalização dos seres e das coisas, é característico deste estilo ‘germânico’ (...) (Martin, 2005: 74, 73)

Entre outras particularidades que resultam deste tipo de iluminação, destacam-se a desumanização dos rostos e os recortes brutais das superfícies (*ibid.*).



**Fotograma 25:** *Ganhar a Vida*

O fotograma 25 é um fotograma intermédio de uma sequência que nos dá uma ideia do quotidiano destas personagens e do tratamento da atmosfera nas cenas nocturnas do filme. Embora esta imagem faça parte de uma cena filmada no interior, a sua forma de iluminação tem semelhanças com as cenas nocturnas filmadas no exterior, nomeadamente, no que diz respeito à predominância das cores vivas (vermelhos, azuis, etc.) em contraste com a obscuridade. No fotograma 25 é visível o enorme contraste entre o negro e a luz vermelha que advém do espaço da cozinha. Tal contraste resulta não só da oposição sombra/luz mas, sobretudo, da sua relação com a

arquitetura. Veja-se a forma abrupta como os espaços são delimitados pelos contornos verticais da porta e pelos contornos verticais e horizontais da janela.



**Fotograma 26:** *Ganhar a Vida*

Através do fotograma 26 pode ser observado o espaço exterior do subúrbio francês, onde está estabelecida a comunidade portuguesa e da qual faz parte a protagonista. Esta área suburbana é constituída por edifícios altos e pátios no rés-do-chão dos mesmos. No fotograma 26 deparamo-nos com uma complexidade de linhas horizontais e verticais, formada por um labirinto de paredes, vidros, pilares, entre outros. Uma arquitectura com poucos ornamentos ou elementos complexos e que, pouco ou nada, aspira às linhas ou superfícies curvas.

Embora faça parte de um plano filmado durante a noite e no exterior, o fotograma 26 em muito se assemelha à forma de iluminação apresentada pelo fotograma 25. Todavia, a sensação que advém desta forma de iluminação em muito contraria a sensação das cenas filmadas durante o dia. Neste espaço suburbano, as cores vivas nas cenas nocturnas são substituídas pela cor cinza nas cenas diurnas. No entanto, e apesar das cores quentes da noite e do cinzento do dia, o carácter escuro das imagens mantém-se ao longo de todo o filme.

A ideia que está associada à “falta de luz” nas cidades é antiga, mas parece ainda permanecer na representação cinematográfica, sobretudo, dos espaços suburbanos. Estes espaços caracterizam-se por serem o alvo do deslocamento da indústria e das residências da população pobre (Neuman, 1999). Neste sentido, tem sido recorrente no cinema a utilização dos espaços suburbanos como forma metafórica, como o território dos oprimidos (*ibid.*). No que diz respeito ao filme, a forma de captar os subúrbios onde está estabelecida a comunidade, através de espaços

muitos fechados e pouco iluminados, pode gizar uma metáfora do fechamento da própria comunidade em si mesma.

O escurecimento das imagens deve-se, sobretudo ao factor da iluminação, mas também ao da arquitectura. Canijo tem uma preferência pela iluminação artificial, mas tal não acontece com os cenários. O filme *Ganhar a Vida* é filmado nos subúrbios de Paris, em espaços reais. A arquitectura determina limites ao enquadramento dos planos e aos movimentos de câmara. Daí a captação de espaços pequenos, muito fechados e labirínticos. Por isso, ao longo do filme a arquitectura parece ser, muitas vezes, um impedimento ou um bloqueio à entrada ou à presença de luz, mesmo nas cenas filmadas durante o dia.

Existem duas sequências importantes que constituem uma espécie de "fissura" a partir das quais o céu pode ser observado com mais clareza (Cunha, 2010). O carácter excepcional dessas sequências é determinado pelo facto de as acções decorrerem em espaços abertos. Acrescente-se ainda, que essas sequências contrastam, em termos de luminosidade, com a obscuridade das imagens que as precedem.



**Fotograma 27:** *Ganhar a Vida*

A primeira sequência, da qual faz parte o fotograma intermédio identificado como fotograma 27, é aquela em que podemos observar o desespero de Cidália quando se afasta do espaço onde habita, depois de ver o filho morto. Ela parece circular sem destino. Por momentos, interrompe a sua caminhada para avistar os edifícios distantes. Cidália atravessa uma ponte e deixa-se cair lentamente para avistar um comboio. Para Cunha (*ibid.*), esta sequência é um dos momentos mais claros do

filme e constitui uma espécie de "fissura", visto ser a primeira vez que o céu pode ser observado sem grandes obstáculos. Embora existam alguns edifícios neste espaço, estes não constituem uma obstrução ou uma interferência a uma maior amplitude de visão, tanto por parte do espectador como de Cidália. É um espaço que se caracteriza por edifícios cujas finalidades se confundem entre edifícios de habitação ou industriais mas, sobretudo, é um espaço constituído por uma mistura de elementos: estradas, postes de luz, uma ponte sobre um caminho-de-ferro, entre outros. Esta sequência é também o único momento em que espectador sai de dentro dos edifícios para vê-los de fora. É nesse fora que, pela primeira vez, Cidália deixa escapar a sua dor e angústia.



**Fotograma 28:** *Ganhar a Vida*

A segunda sequência referida anteriormente é a sequência em que se observa Cidália a tocar bombo num protesto de rua contra a polícia (fotograma 28). Ela é acompanhada pelas suas amigas mais próximas Jinie (Jinie Rainho) e Fernanda (Adélia Baltazar), pela sua irmã mais velha Celeste (Teresa Madruga) e por algumas mulheres da comunidade portuguesa. Esta sequência é também uma espécie de "fissura" porque: (i) segundo Cunha (2010) é a primeira vez que as personagens deixam a obscuridade da sua comunidade para entrar num espaço aberto; (ii) porque o desejo de mudança e de abertura para o exterior é apenas uma fenda, uma promessa. Por um lado, este grupo abandona o espaço escuro ou a obscuridade da sua comunidade e percorre um espaço luminoso, sob visão de todos. Por outras palavras, o grupo quebra a clausura e sai do fechamento que caracteriza a comunidade portuguesa de emigrantes em França e expõe-se perante o país estrangeiro e a própria comunidade. É este movimento do dentro para o fora, do interior para o exterior e do

escuro para o claro que caracteriza esta nova posição social dos emigrantes. Acima de tudo, eles transitam do seu espaço de conforto para um espaço de conflito. E isso parece ser algo novo e inesperado para toda a comunidade portuguesa e para o país estrangeiro onde estão estabelecidos. Tal deixa-se escapar pelo diálogo entre um polícia, Jinie, Fernanda e Celeste:

POLÍCIA: Até aqui não tivemos problemas com os portugueses, é melhor continuar assim.

JINIE: Mas é isso mesmo que vai mudar.

FERNANDA: Cidália, isto não adianta nada! Vamos embora!

CELESTE: Ela tem razão. Se calhar é melhor irmos embora.

Se o grupo faz ressoar uma promessa de mudança pela voz de Jinie, esta é rapidamente silenciada por Fernanda e por Celeste, quando tentam convencer Cidália a desistir. Todavia, para Cidália, desistir é regressar ao silêncio e à passividade dos seus companheiros.

Através do fotograma 28 também conseguimos observar o espaço exterior sob uma luminosidade mais próxima da luz natural. Como foi dito anteriormente, a sensação que advém das sequências filmadas durante o dia difere da que é oriunda das cenas nocturnas. Essa sensação caracteriza-se por uma frieza que pode ser o resultado de uma opção quanto à forma de captar o espaço através da objectiva, mas também o resultado da cor do próprio material (cimento) utilizado na arquitectura e que determina o cinzento, como a cor predominante do espaço. Heller (2004) refere-se à cor cinza, não apenas como a cor da insensibilidade (não é branco ou preto), mas também como a cor da sombra, da neutralidade, do antiquado, da modéstia e do secreto.

Sem se cair num simbolismo elementar, é evidente que a cor pode ter um eminente psicológico e dramático. Parece portanto que a sua utilização bem compreendida pode não ser apenas uma fotocópia da realidade exterior, mas deverá preencher uma função expressiva e metafórica, tal como o preto e branco transpõe e dramatiza a luz. (Martin, 2005: 89)

Não será este espaço cinzento também uma “metáfora do cinzento da vida quotidiana” (Martin, 2005: 89) e uma metáfora para caracterizar as pessoas que o habitam? A modéstia e a passividade não são, afinal, alguns dos aspectos



comummente utilizados para construir a ideia do “ser português”, sobretudo, desde a época salazarista? Mas não haverá entre os portugueses, homens e mulheres que se caracterizam pela discórdia ou pela actuação e dos quais Cidália é apenas um eco?

Canijo (*apud* Lisboa, 2001) refere-se à comunidade portuguesa de emigrantes portugueses em França como estando subjugada à ‘*lei do silêncio e da não-participação*’ e Young (2001) sublinha que o que liga essa comunidade a Portugal são as referências de um país imaginado de tempos idos.

(...) uma comunidade que guarda religiosamente os hábitos e tradições do Portugal que deixou para trás na década de 60 e que não passou pelas imensas modificações sociais da pátria lusa das últimas décadas. O único sinal de mudança é a tensão que se começa a sentir no convívio geracional, com os mais jovens ainda hesitantes em desprender-se dos hábitos herdados mas com vontade de abraçar outros que lhes são muito mais apelativos. (Young, 2001: 26)

Então o que poderá estar na origem desse ‘silêncio’, dessa ‘não-participação’ e desses ‘jovens ainda hesitantes em desprender-se dos hábitos herdados’? O medo? No que diz respeito ao medo actual, José Gil (2007) afirma ser uma herança salazarista, que está inscrita nos portugueses.

O medo herda-se. Porque interiorizado, mais inconsciente do que consciente, acaba por fazer parte do ‘carácter dos portugueses’ (ditos ‘tristes, taciturnos, acabrunhados’), integra-se no ‘impensado genealógico’ (Nicolas Abraham) que passa de pais para filhos, de geração em geração. (Gil, 2007: 68)

Afinal, não será o medo que emerge do interior, de um sítio escuro e inicialmente invisível, mas que gradualmente se vai revelando ao olhar do espectador e da protagonista? Um medo que é descoberto ao longo do filme e, em particular, na sequência que precede directamente a sequência do protesto de rua. Essa sequência é fundamental na compreensão do movimento transitório: este dirige-se de baixo para cima e, de certa forma, do escuro para o claro. É um movimento protagonizado por Cidália quando ela sobe as escadas do prédio com o objectivo de obter assinaturas para a petição contra a polícia. À medida que Cidália se depara com a recusa das assinaturas, consciencializa-se de forma gradual do medo que está instalado no seio da comunidade. É neste sentido que o desvio do espaço escuro para o claro também corresponde à descoberta realizada por Cidália, de uma comunidade portuguesa

fechada em si mesma e repleta de medos e de preconceitos. Nessa comunidade, Cidália apenas encontra opressão, desânimo, exclusão e injustiça. Por tudo isto, a protagonista inicia uma luta não só contra a polícia, mas também contra a comunidade e a sua própria família, para as quais, passa a ser vista como uma ameaça.

Ainda no que respeita ao desvio do espaço escuro para o claro, observe-se o início e o fim do filme. O filme começa com uma cena filmada no exterior, durante a noite (fotograma 29), e termina com uma cena no exterior, durante o dia (fotograma 30).



**Fotograma 29:** *Ganhar a Vida*



**Fotograma 30:** *Ganhar a Vida*

O filme decorre entre esse ambiente escuro do início e o ambiente claro, mas cinzento, do final. Se o primeiro diz respeito a um espaço que é cúmplice da clausura quotidiana de Cidália, o segundo diz respeito ao abandono total dessa clausura. Ela deixa de viver na escuridão e passa a viver numa claridade, onde parece só ela conseguir ver. É na recusa e no abandono dessa escuridão que Cidália se situa nesta última cena do filme. Cidália não está na imagem; já lá esteve; mas desapareceu após a passagem de um autocarro.

Para terminar, podemos concluir que a obscuridade das imagens é fruto não só da forma como são iluminadas as cenas, nomeadamente as nocturnas, mas também resulta de uma opção ao nível do enquadramento através do qual o espaço suburbano é captado pela objectiva. Daqui advém a maneira como a arquitectura se impõe no espaço fílmico: uma arquitectura que é, muitas vezes, um obstáculo para a entrada de luz. A obscuridade e o fechamento promovidos pela luminosidade e pelo espaço, em termos metafóricos, podem determinar o carácter fechado, amedrontado, silenciado da comunidade portuguesa em França.

Finalmente, o desvio do espaço escuro para o claro é, aparentemente, o caminho percorrido em conjunto pelo grupo formado pelos membros da comunidade e apoiantes de Cidália, na tentativa de se abrirem ao exterior, de se fazerem ouvir (pela obtenção das assinaturas e pelo protesto de rua). Mas tal desvio não passa, afinal, de uma promessa. Exceptuando Cidália, todas essas vontades de mudança são remetidas novamente ao “silêncio e à não-participação”. Cidália é a única personagem que recusa viver num espaço pouco iluminado, amedrontado e dissimulado. O espaço claro para onde ela se desvia é, acima de tudo, o espaço onde ela se coloca à luz da sua própria razão.

### 7. 3. O Destino em *Noite Escura* (2003)

Este subcapítulo tem como principal objectivo apreender a dimensão do trágico no filme *Noite Escura* (2003), através de uma proposta de leitura que prioriza o tema destino, e, para a qual contribuem dois tipos de análise: (i) a primeira análise centra-se na manifestação do coro e na sua articulação com as personagens na linguagem fílmica; (ii) a segunda análise pretende observar como o tema do destino atravessa o filme *Noite Escura* e determinar alguns momentos significativos nos destinos das personagens principais, nomeadamente Sónia e Carla.

Tal como os filmes *Ganhar a Vida* (2000) e *Mal Nascida* (2007), o filme *Noite Escura* (2003) de João Canijo resulta da adaptação livre das tragédias gregas: *Agamémnon*, primeira peça da *Oresteia*, de Ésquilo e *Ifigénia em Áulis*, de Eurípides. No entanto, como nos filmes *Ganhar a Vida* (2000) e *Mal Nascida* (2007), a intervenção fílmica contemporânea da tragédia grega em *Noite Escura* desvia-se largamente do texto da antiguidade clássica. No que diz respeito à dimensão narrativa, *Noite Escura* narra a história de uma família, proprietária de uma casa de alterne, algures no interior de Portugal. A família é composta por um casal, Celeste (Rita Blanco) e Nelson (Fernando Luís), e os três filhos: Manuel é uma criança; Sónia (Cleia Almeida) é uma adolescente; e Carla (Beatriz Batarda) é uma jovem adulta. Por causa de um erro, quando tentou enganar a máfia russa, Nelson tem, como sinal de aviso uma das alternadeiras Irka (Natalya Simakova) assassinada no interior de um quarto de banho. Ainda descontente com Nelson, a máfia exige-lhe a entrega da sua filha mais nova, Sónia, como prova de respeito. Quando Nicolau (José Raposo), o sócio de Nelson, se predispõe a contrariar o pedido de Vladimir (o chefe da máfia) relativamente ao sacrifício de Sónia, é brutalmente assassinado por Fyodor (Dmitry Bogomolov). Sem nada conseguir fazer para contrariar o pedido da máfia, Nelson vê-se obrigado a engendrar uma série de mentiras para convencer a família de que Sónia será ouvida a cantar na sua estreia por um amigo empresário da vida do espectáculo e, que se ele gostar, levará a menina consigo para Espanha para a lançar na vida artística como cantora. Carla apercebe-se da mentira do pai e tenta convencê-lo a ir ela no lugar de Sónia, mas tal não é possível. Carla procura convencer a irmã a fugir, mas Sónia percebe a importância e a inevitabilidade do seu sacrifício. Na cena final, Carla é assassinada pela máfia quando tenta evitar a partida da irmã; Celeste mata Nelson,

numa atitude de revolta; Sónia é levada pela máfia, enquanto as alternadeiras continuam o seu trabalho no interior do bar.

### Configurações Corais

Em *Ganhar a Vida* (2000) o coro corresponde à comunidade de emigrantes portugueses em França; em *Noite Escura* o coro é representado pelas alternadeiras do bar. Este colectivo de mulheres expressa-se e articula-se com as personagens de diferentes formas como, por exemplo, através:

(i) da “fala”, para utilizar o termo de Easterling (1997), ou antes, através das várias vozes individuais que, em conjunto, compõem a voz do colectivo. Estas vozes individuais manifestam-se, sobretudo, através dos lamentos e desagrados (como por exemplo, o descontentamento de uma das alternadeiras em “ir” com clientes “porcos”) testemunhando assim, o ambiente fatídico e decadente do mundo do alterne: um mundo dissimulado e de ilusão que oculta um outro mundo, bem mais contingente, o mundo da necessidade e da falta de oportunidades. Também as descrições das histórias e experiências pessoais<sup>151</sup> atestam, não só a sordidez do mundo do alterne, mas também, o medo e a angústia sentidas por algumas dessas mulheres, particularmente a alternadeira russa Olga (Anna Belozorovich).

(ii) da “dança” (*ibid.*): ora através da dança erótica, cuja composição advém de uma cumplicidade entre as alternadeiras, o varão e os limites do palco; ora através de uma dança a pares, não menos erótica e envolvente, entre as alternadeiras e os clientes. Através da dança, estas mulheres transportam para o interior do filme a manifestação mais antiga do coro trágico. Todavia, ao contrário do coro clássico que, quando articulado com a acção protagonizada pelas personagens, funciona como um “à parte” ou como um momento para o espectador reflectir sobre o que viu, a configuração contemporânea do coro em *Noite Escura*, mesmo através da dança ou da fala, contribui para a criação do mundo ou do ambiente que gira em torno da narrativa principal. Ao estar em contacto directo com as personagens principais, o coro contribui decisivamente para o desenrolar da acção. Em *Noite Escura*, as decisões das personagens principais têm impacto directo nos membros que constituem o coro:

---

<sup>151</sup> Canijo garante que muitas dessas histórias são depoimentos verídicos das “meninas” que entrevistou durante os dois anos que dedicou ao trabalho de campo, antes das filmagens do filme *Noite Escura* (Ribas, 2012a: 118).

enquanto uma das mulheres é assassinada, a outra suicida-se. Para além de Irka, também é assassinado o sócio de Nelson. Estas mortes têm o propósito de fazer com que Nelson ceda ao pedido da máfia.

(iii) do silêncio que, como vimos anteriormente, vale pela sua presença colectiva, pela sua atitude de resistência (particularmente visível em *Ganhar a Vida* (2000), mas também em *Mal Nascida* (2007), como veremos adiante). Ainda que, muito raramente, estas mulheres estejam em silêncio (porque contribuem para o burburinho constante que percorre o filme), a sua presença é constante do início ao fim do filme. É através do silêncio que, pela primeira vez, estas mulheres são introduzidas no filme (o cadáver de Irka) e é através da dança silenciosa destas mulheres que, no fim do filme, é sinalizada a continuidade da vida, apesar da descontinuidade assinalada pelos cadáveres no exterior do bar, deixando pairar a única certeza daquele mundo: de que a vida continua, apesar dos destroços pessoais. Assim, se considerarmos que a função do coro da tragédia grega assenta na informação que fornece aos espectadores sobre o que vai acontecer na peça restando, assim, o impacto das emoções nos espectadores (Schiller, 1991; Schlegel, 1846), no filme, esse prenúncio é dado, sobretudo, através do silêncio que se cola aos cadáveres das alternadeiras russas: os cadáveres de Irka e de Olga. O cadáver de Irka, por homicídio, surge no início do filme e é, desde logo, o grande indicador do destino trágico e incontornável não só daquela família, mas também, de todos os que se prolongam em palavras ou gestos. O cadáver de Olga, por suicídio, é o resultado de uma angústia insuportável que encontra na morte o único apaziguamento possível.

Distante da representação dramática da tragédia grega que reserva um espaço às personagens e outro ao coro, em *Noite Escura* (tal como em *Ganhar a Vida* (2000)) as personagens e o coro coabitam no mesmo espaço. O interior deste espaço é constituído por uma zona ampla de convívio onde se estabelecem as relações entre as alternadeiras e os clientes e por um labirinto composto por várias divisões - quartos de vestir, quartos de banho, escritório, cozinha, etc. Algumas dessas divisões, como por exemplo a cozinha, parecem estar reservadas às personagens principais e ao sócio de Nelson, Nicolau. Embora as alternadeiras se encontrem a maior parte do tempo no espaço de convívio, encontramos pontualmente uma ou outra alternadeira entre as divisões do espaço ou no quarto de vestir. Só as personagens principais circulam livremente no espaço, tanto no seu interior como no seu exterior. Note-se, porém, que

o drama familiar parece tomar fôlego no interior das divisões da casa de alterne. O *décor* de cada uma dessas divisões caracteriza-se pela predominância de uma cor (o azul das paredes do escritório, o verde do quarto de banho, o vermelho das paredes do corredor), ao qual se junta as diferentes colorações da iluminação. Todavia, o vermelho é o tom predominante do espaço, ora no seu interior (nomeadamente no espaço de convívio), ora no seu exterior (as cenas nocturnas, no exterior do bar), o que acentua o carácter fatalista do filme.

Atendendo à coexistência espacial entre o mundo das personagens (membros da família) e o mundo do coro (as alternadeiras), a articulação entre estes dois elementos pode ser apreendida, por exemplo: (i) através da simultaneidade dos dois elementos, coro e personagens, no plano da imagem; (ii) através da simultaneidade dos dois elementos, um no plano da imagem e o outro no plano do som; (iii) através dos movimentos de câmara que percorrem as personagens principais e as alternadeiras; (iv) através da articulação de planos que se sucedem, cada um deles centrado num elemento específico.

Se nos detivermos na simultaneidade dos dois elementos no plano da imagem, veja-se a importância da profundidade de campo, em que um dos exemplos mais significativos talvez se encontre no plano em que observamos Carla e Nicolau posicionados do lado de cá da parede e as alternadeiras do lado de lá (fotograma 31).



**Fotograma 31:** *Noite Escura*

Neste plano específico, enquanto a parede determina uma divisão espacial entre Carla e Nicolau e as alternadeiras, a janela estabelece a simultaneidade das suas manifestações visuais. Todavia, mais do que uma divisão ou uma simultaneidade na

forma como são apresentadas as personagens e o coro, esta parede com uma janela<sup>152</sup> encerra em si o jogo que a câmara estabelece com o espaço e que, neste caso concreto, se traduz pela forma como a narrativa principal é empurrada para a margem. Note-se que esta simultaneidade narrativa acaba por criar uma des-hierarquização da narrativa principal, podendo originar o que Freud define por “atenção flutuante por igual” (Freud *apud* Lehmann, 2007: 144-145). Segundo Lehmann (*ibid.*), é o “parcelamento da percepção” que reside na base da intenção e do efeito da simultaneidade. Na sua investigação sobre o teatro pós-dramático, Lehmann assegura que a simultaneidade, assim como a parataxe<sup>153</sup>, são dois aspectos que contrariam o ideal estético clássico que consiste na coordenação orgânica dos elementos. No sentido de justificar esta contradição, o autor estabelece uma analogia entre a obra de arte e um corpo orgânico vivo e conclui que, se por um lado, somos confrontados com o aspecto fragmentário da percepção, por outro lado, a totalidade orgânica apreensível faz-nos esquecer essa fragmentação. Desta forma, Lehmann refere que o pós-dramático procura contrariar a ordem - que é característica do drama -, negando assim, a orientação ao espectador. Ou seja, a ausência do princípio de acção única incita à receptividade do espectador a ambos acontecimentos, no sentido de criar a sua própria estrutura individual através das microestruturas por ele seleccionadas, nunca alcançando o todo. Segundo Lehmann, o abandono da totalidade é entendido como o ponto de partida de uma possibilidade libertadora, ao nível da expressão, da fantasia e da recombinação.

Note-se que nos filmes subsequentes ao filme *Noite Escura*, esta forma de apresentar os dois focos de atenção no mesmo plano, ou antes, esta fragmentação narrativa transforma-se num elemento estilístico de enorme relevância no cinema de Canijo, sobretudo em *Sangue do Meu Sangue* (2011) (vide o fotograma 104: observamos Ivete e Joca no lado de fora da casa, enquanto através da janela podemos observar Márcia e Cláudia). Em *Noite Escura*, o parcelamento narrativo não é feito apenas entre as personagens e o coro, mas também entre as próprias personagens.

---

<sup>152</sup> Em *Sangue do Meu Sangue*, a janela (para além das portas) também constitui um elemento arquitectónico fundamental para esta simultaneidade de focos de atenção.

<sup>153</sup> *Parataxe*: (i) des-hierarquização dos recursos teatrais (normatiza-se a sobreposição e a subordinação dos elementos), sendo que esta estrutura não-hierárquica contraria a tradição; (ii) a narrativa supostamente principal é desviada para a margem podendo originar o que Freud define por “atenção flutuante por igual” (Freud *apud* Lehmann, 2007: 144-145).





**Fotograma 32:** *Noite Escura*

Através do fotograma 32 conseguimos observar, uma vez mais, dois focos narrativos que se expressam através de uma relação que a câmara estabelece com a *mise-en-scène*. Essa relação torna-se ainda mais complexa pela diferença de coloração que a iluminação impõe nessas duas divisões da casa e, conseqüentemente, em cada uma dessas narrativas.

Se nos detivermos novamente sobre os fotogramas 31 e 32 de *Noite Escura*, podemos observar que, se por um lado, o plano da imagem estabelece um nivelamento da importância das duas narrativas (uma vez que a narrativa principal é empurrada para a margem), por outro lado, o plano do som desnivela-a ou, por outras palavras, o plano do som restabelece a importância de uma narrativa em detrimento da outra, uma vez que influencia a transferência do foco de atenção de um dos elementos para o outro. Todavia, se, em termos visuais, a simultaneidade dos dois focos de atenção é, por vezes, uma estratégia utilizada em *Noite Escura* para fazer coabitar as duas narrativas, esta coabitação torna-se quase permanente entre o plano da imagem e o plano do som.

(...) é como se houvesse dois filmes em permanência, um a contar a história principal, a que tem visibilidade na imagem; e outro, como se sobreposto, a correr na banda sonora como rumor constante – diálogos e diálogos em ‘off’, o tempo todo -, onde a voz é o ‘lugar’ e a identificação de figuras se multiplicam outras histórias (‘todas verdadeiras’, assegura Canijo, escritas com a ajuda de quem passou pelas experiências). Ou seja, uma ficção com documentário em fundo. (Câmara, 2004: s/p)

A simultaneidade narrativa, desta vez, entre os planos da imagem e do som, remete-nos uma vez mais para a simultaneidade dos signos no teatro pós-dramático, em que Lehmann (2007: 146) dá como exemplos os ruídos, a música, as vozes, entre

outros, pois constroem a existência simultânea de uma segunda realidade. Também em *Noite Escura*, paralelamente ao plano da imagem, o plano do som desenha uma segunda realidade, sobretudo, a partir dos diálogos. Ademais, importa salientar que a construção desta segunda realidade é uma particularidade não apenas deste filme mas, sobretudo, do filme *Sangue do Meu Sangue* (2011), em que os diálogos no fora de campo pontuam uma realidade ou o ambiente que envolve a narrativa principal. Todavia, para a construção desta segunda realidade que se manifesta no plano do som concorrem, para além dos diálogos, os ruídos e a própria música, referidos por Lehmann.

Ainda a propósito da simultaneidade, Lehmann acrescenta que, quando várias pessoas falam ao mesmo tempo, muitos desses diálogos tornam-se de difícil entendimento, principalmente quando se expressam através de diferentes línguas ou até diferentes sotaques, o que gera uma certa dificuldade na percepção do espectador<sup>154</sup>. Tanto em *Ganhar a Vida* (2000) como em *Noite Escura*, podemos observar a manifestação de diferentes línguas e sotaques: em *Ganhar a Vida*, temos o exemplo, da articulação entre as línguas francesa e portuguesa que gera uma espécie de “francuguês” que é falado pelos vários membros da comunidade; em *Noite Escura*, temos o exemplo das diversas línguas, nomeadamente, a língua russa (por parte de Olga e dos elementos que constituem a máfia) e o português do Brasil (uma das alternadeiras é de nacionalidade brasileira). Todavia, embora estes aspectos possam originar algumas dificuldades na percepção do espectador, eles atribuem uma maior complexidade e profundidade à composição dessa segunda realidade.

Para além da simultaneidade que temos vindo a analisar, a articulação entre o mundo das personagens (membros da família) e o mundo do coro (as alternadeiras) também pode ser observado através dos movimentos de câmara, através dos quais acompanhamos o deambular da câmara entre os membros da família, as alternadeiras e os clientes, através de uma lógica de interesse e abandono, dos gestos, olhares e diálogos, para a qual contribuem as sucessivas entradas e saídas de cena dos actores. A predominância dos movimentos de câmara no filme (planos-sequência<sup>155</sup>, rotações, *travellings*) e a forte utilização dos *jump cuts* determina um permanente estado de

---

<sup>154</sup> Segundo Lehmann (2007: 146), esta particularidade contribui para o contraste entre o teatro pós-dramático e o ordenamento levado a cabo pelo teatro dramático.

<sup>155</sup> Note-se que alguns destes planos-sequência são *falsos* planos-sequência, porque “contêm cortes sub-reptícios” (Ribas, 2014: 301), mas cuja montagem é feita através de uma continuidade de som (*ibid.*).

vigília da câmara e das personagens. Adiante, aprofundaremos a ideia de vigília.

Acrescente-se ainda que a articulação entre o coro e as personagens manifesta-se também através de uma montagem que prioriza a sucessão de planos curtos e muito aproximados ora dos rostos dos membros da família, ora dos rostos e corpos das alternadeiras. Esta proximidade da câmara procura, antes de mais, uma intimidade com os membros da família e com as alternadeiras, independentemente da importância narrativa (Ferreira, 2007: 238).

Em suma, a articulação entre o drama familiar e o quotidiano das alternadeiras revela-se através da simultaneidade dos dois elementos no mesmo enquadramento (para a qual concorre a profundidade de campo e a relação que a câmara estabelece com a própria *mise-en-scène*, em termos visuais; a simultaneidade de diálogos e diálogos no fora de campo), do forte recurso aos planos curtos, dos planos muito aproximados dos corpos e rostos dos actores.

### **A Inevitabilidade do Destino**

Até aqui observámos uma série de estratégias no léxico cinematográfico do filme *Noite Escura*, através das quais se expressa não só o mundo do alterne e as personagens que o habitam, mas também o seu trágico subjacente. Porém, interessá-nos entrar um pouco mais na tragicidade desse mundo através de uma leitura do filme com base no tema do destino.

Em *Noite Escura*, toda a acção decorre no mesmo espaço, ora no interior ora no exterior do bar de alterne (embora seja no seu interior que se desenvolve a maior parte da acção) e durante a mesma noite. Ao seguir uma lógica de continuidade e coerência espacial e temporal, a montagem contínua (ou narrativa)<sup>156</sup> do filme acompanha, de certa forma, o alinhamento aristotélico das unidades de espaço e tempo<sup>157</sup>. Assim, o início do filme coincide com mais uma noite que começa, no

---

<sup>156</sup> Enquanto Bordwell e Thompson (2008) usam o termo montagem contínua; Martin (2005: 164) e Amiel (2010) utilizam o termo montagem narrativa. Embora Martin faça uma distinção entre montagem expressiva e montagem narrativa, ao definir esta última como o “(...) aspecto mais simples e imediato da montagem (...)” (Martin, 2005: 167), vamos optar pela nomenclatura montagem contínua, de Bordwell e Thompson, na medida em que não implica tanta confusão em torno da sua definição.

<sup>157</sup> Embora, em a *Poética*, Aristóteles fale muito pouco sobre o tempo, o filósofo privilegia mais a construção temporal da narrativa do que a construção espacial, ou seja, prioriza as problemáticas da continuidade e da coerência temporal da narrativa.

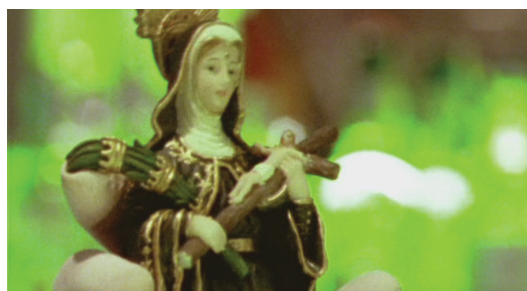
interior do bar de alterne: o genérico inicial é intercalado com planos muito próximos do movimento de Carla que faz a limpeza do espaço. Desde logo, nestes planos preambulares, o mundo do alterne sinaliza o seu carácter excessivo através da forte iluminação artificial, que é reforçada pelas luzes néon. É o vermelho que predomina no começo do filme. Entre o vermelho do genérico inicial (que ocupa a totalidade da imagem) que se articula com o vermelho do *décor* (sobretudo, os sofás vermelhos que envolvem a sala de convívio) e o seu prolongamento através do sangue espalhado no chão do quarto de banho, observamos o movimento de Carla na sua tarefa da limpeza do espaço. Nesta limpeza, Carla elimina a estatueta de uma santa e o cadáver de uma alternadeira. Ambas, santa e alternadeira, são colocadas em sacos do lixo (fotogramas 33-36).



**Fotograma 33:** *Noite Escura*



**Fotograma 34:** *Noite Escura*



**Fotograma 35:** *Noite Escura*



**Fotograma 36:** *Noite Escura*

Na sequência (fotogramas 33-36) em que Carla se confronta com a estatueta, a personagem ajusta a luva que reveste uma das mãos, pega na santa e dirige-se ao repositório do lixo. A câmara acompanha o movimento da mão e estanca em simultâneo com a paragem do movimento de Carla. A mão larga a santa e a câmara continua a focar a mão vazia, mas rapidamente se desvia para o olhar da personagem. A luva faz transcender o significado da imagem: Carla não só elimina a santa, mas fá-lo com uma luva de limpeza. Este gesto deixa-nos a certeza de que o mundo de Carla

é despojado de religião. O cadáver de Irka, envolvido em sacos do lixo e colocado no interior da bagageira de um carro, onde permanece durante o desenrolar da acção, apenas vem confirmar a escassa dimensão do sagrado não só no mundo de Carla mas também em todo aquele universo que envolve o submundo do alterne, “(...) um submundo escondido, sórdido e violento em que a vida não tem preço e tudo se vende” (Ramos, 2004: s/p). Por isso, esta limpeza nos planos iniciais apresenta-se como um prenúncio de toda a “limpeza” subsequente.

À medida que a noite avança, ingressamos no drama familiar e no quotidiano das alternadeiras através da simultaneidade dos dois elementos no mesmo enquadramento (para a qual concorre a profundidade de campo e a relação que a câmara estabelece com a *mise-en-scène*, em termos visuais; a simultaneidade de diálogos), dos movimentos de câmara, dos sucessivos *jump-cuts* mas, sobretudo, através dos planos muito aproximados dos actores (Ferreira, 2007: 238; Grilo, 2004: s/p; Ribas, 2014: 300). Aliás, desde o início do filme somos conduzidos ao submundo do alterne por uma câmara que acompanha o movimento, a gestualidade e as emoções das personagens que nele circulam, através de uma excessiva proximidade da câmara com os actores. Por isso, segundo Grilo (2004: s/p), *Noite Escura* empreende uma viagem ao submundo português da prostituição e ao universo que o envolve através de um léxico cinematográfico que se desvia completamente do “(...) voyeurismo que caracteriza a imagem televisiva da prostituição e do universo que se move à sua volta” (*ibid.*) e que, segundo as palavras do autor, se traduz da seguinte forma:

Falo da extrema proximidade da câmara com os actores, do envolvimento corporal que o filme desenha desde o seu início e que nos impede qualquer recuo, qualquer tipo de julgamento ‘universal’, abrindo-nos, decerto, um mundo (nunca típico mas, para muitos, fantasmático), mas encontrando, bem no seu centro, sentimentos e dramas completamente inteligíveis, porque falam a língua sentimental de todos nós, exactamente com a mesma pronúncia, as mesmas perdas irremediáveis e os mesmos dolorosos silêncios. (Grilo, 2004: s/p)

Note-se que, desta “extrema proximidade” (*ibid.*) da câmara com os actores resulta uma inexorável fragmentação dos rostos e corpos dos quais, apenas conseguimos subtrair uma espécie de desumanização, quando acompanhados pelo excesso de brilho e cor do *décor* e da iluminação. Desta forma, entra-se na profundidade da noite, mas esbarra-se na superfície dos corpos e rostos que ocupam a tela. Estes planos muito aproximados não deixam fuga possível: o espectador é arremessado para

o meio dos corpos, impreterivelmente convidado a fazer parte do dionisiaco que os caracteriza.

Porém, não são só os rostos e os corpos que se revelam por partes, mas também o próprio espaço (paredes, janelas, portas, corrimões, etc.): um espaço dilacerado pela proximidade da câmara e pela forma extasiante como esta capta os movimentos das personagens em esquivas constantes. Por isso, em *Noite Escura*, a *mise-en-scène* adquire os contornos de um labirinto sem fim, sem uma saída possível, mesmo quando a acção se alonga no exterior do bar. Lá dentro, enquanto os espaços fechados se comprimem com o “cheiro a morte” (Oliveira, 2004: s/p) que circula em cada divisão, as personagens angustiam-se pela ausência de uma fresta e por um odor cada vez mais asfíxiante. Em o *Jornal de Notícias* (de Maio de 2004) lê-se “‘Raramente um filme assim prisioneiro do seu próprio espaço, oprimido pela fatalidade, isolado do mundo, descreveu tão bem o horror da circulação comercial dos corpos’ (...)”. No interior do labirinto do alterne, essa “circulação comercial dos corpos” é descrita por um ritmo de montagem pautado por uma ininterrupta movimentação da câmara, tal como nos filmes anteriores. Todavia, se em *Sapatos Pretos* (1998) e em *Ganhar a Vida* (2000) a constante movimentação da câmara se distingue por uma acentuada utilização da câmara “nervosa” que, por um lado, resulta do manuseamento da câmara ao ombro, e, por outro lado, por ser um aspecto estilístico dominante no cinema contemporâneo da década de noventa<sup>158</sup> (muitas vezes como forma de representar o estado psicológico das personagens); em *Noite Escura*, a intensa e espontânea movimentação da câmara<sup>159</sup> - embora menos “nervosa” do que nos filmes anteriores (Ribas, 2014: 297) - advém, sobretudo, da forma como, em cada momento, a câmara se compromete com o desdobrar dos acontecimentos<sup>160</sup> (Grilo, 2004). Por isso, a liberdade com que a câmara percorre o

---

<sup>158</sup> Segundo Ribas (2014: 297), “Esta utilização da câmara, ‘nervosa’, é uma característica fundamental do cinema contemporâneo dos anos 90, sobretudo do movimento Dogma, que estimulava um novo realismo ‘pulsional’, em que a câmara se associa à convulsão psicológica das personagens (como, por exemplo, no cinema de Lars Von Trier), num estilo quase documental, próximo do Free Cinema.”

<sup>159</sup> A movimentação da câmara de Canijo é comparada aos movimentos da câmara de Lars von Trier. A propósito do filme *Noite Escura*, podemos ler em o *Jornal de Notícias* (de Maio de 2004): “(...) o crítico do ‘Le Monde’ repara na câmara ‘em perpétuo movimento, como nos filmes que seguem o dogma de Lars von Trier.’”

<sup>160</sup> Em relação ao filme *Noite Escura*, Grilo (2004: s/p) afirma “É um filme estóico, porque nada nele parece preconcebido, tudo vai acontecendo em função dos compromissos que a câmara estabelece em cada momento preciso, com a movimentação, a gestualidade e a emoção dos actores. Num espaço em que nenhuma distância é possível (o filme começa logo, muito perto), o fio de coerência é o da própria (e irrepitível) percepção que a câmara, a luz e a montagem vão construindo à nossa frente. Revelando-

labirinto do alterne encerra em si um aspecto ainda mais contundente: a liberdade vigiada que a câmara encena.

Tudo se comprime no mundo fechado e marginal do alterne, onde se vende a ilusão vigiada do prazer e da transgressão. Por isso, as regras de quem controla este jogo são sempre explicitadas, não sendo tolerada qualquer inversão de papéis. A resistência a esta opressão opera-se sobretudo através das palavras, quando ameaçam gestos libertadores, que são sumariamente aniquilados após qualquer tentativa de concretização. Quem se alonga em discursos são, por isso, as vítimas, dispensando o modo de elevação das famílias da realeza do imaginário clássico. (Campino, s/d: s/p)

Por conseguinte, os movimentos de câmara gravitam num jogo de perseguição e vigília, que se reflecte na atracção e no abandono constante do foco de atenção de uma personagem para a outra. O permanente estado de vigília permeado pela agitação dos movimentos de câmara por entre as histórias, as pretensões e as angústias das personagens, deixa escapar uma outra dimensão da “vigília”: a vigilância que se estabelece entre todos os intervenientes (ao contrário do filme *Ganhar a Vida* (2000), no qual as personagens principais são vigiadas pelo colectivo, ou seja, pela comunidade, em *Noite Escura*, são os membros da família que vigiam o colectivo; Nelson e Carla vigiam os russos, e *vice-versa*; os membros da família vigiam-se entre si). Porém, não existe no filme maior sentinela do que Carla. A sua vigília articula-se entre o mundo do alterne (coordena-o, controla-o, estabelece-lhe regras) e o drama familiar (é o plano em que podemos observar a silhueta de Carla atrás da janela de vidro como um fantasma). Neste sentido, o permanente estado de vigilância da câmara em muito se assemelha ao de Carla, pela forma como ambas, câmara e Carla, se fixam num determinado acontecimento e como dele se desviam. Por isso, como temos vindo a observar, avançamos no decorrer da noite por intermédio de uma câmara totalmente imprevisível através da qual observamos de perto os meandros do mundo do alterne e do drama familiar.

No que diz respeito ao destino das personagens, nomeadamente aos destinos de Sónia e Carla, ao confrontar-se com o destino quando se depara com o cadáver de Irka, Sónia aceita o sacrifício que se expressa, sobretudo, na cena em que ela assume a responsabilidade do fio (Sónia tira o fio do pescoço da alternadeira morta, colocando-o no seu próprio pescoço, onde permanece até oferecê-lo a Carla). Este fio

---

nos um cinema em carne viva (...).” (Grilo, 2004: s/p)

transporta consigo um legado fatal: tal como Irka (a quem pertencia o fio), Carla também é assassinada pelos russos. Sem desafiar o destino, resta a Sónia cantar as circunstâncias de uma outra vida e de um destino diferente. A actuação de Sónia vem apenas atribuir o sentido ou o “sentimento” (“CARLA: Canta com sentimento”) à letra que ela balbucia de forma esvaziada, durante o ensaio que precede a estreia.

SÓNIA: Quando eu nascer outra vez, quero nascer sem idade. Filha da mãe que me fez e de um homem sem maldade. Hei-de nascer numa esquina, onde o diabo passou. Quando a noite for menina, tão menina como eu sou. Hei-de nascer numa esquina. Quando eu nascer novamente, quero nascer para trás, mudando completamente... para me tornar rapaz.

Entre o final da actuação de Sónia e a sua partida é tudo uma questão de tempo, ou seja, entramos no drama da “espera” (“SÓNIA: Então pagas-me um copo? Para passar o tempo. (...) Esperar é o que custa mais.”) Enquanto se espera, o ritmo da montagem que acompanha a actividade das alternadeiras é intensificado pelo som. Nelson pontua o momento ébrio da noite (“NELSON: São três horas da manhã e as almas estão perdidas”). Este é momento em que o estado sóbrio dá lugar à bebedeira, o orgíaco impulsiona-se através da fluidez e do entrelaçar dos corpos, através de uma câmara que insiste em manter-se muito perto das expressões faciais e dos impulsos dionisiacos exarados pelos corpos. Se, no avançar da noite, somos confrontados com a descontinuidade do espaço, das histórias individuais, dos rostos e corpos; no momento da espera, essas histórias individuais, esses rostos e corpos isolados parecem convergir na continuidade de uma imensa massa corporal ou de um uno colectivo, cuja fluidez e organicidade dos movimentos parece suavizar o ambiente fatídico do alterne. Por isso, em *Noite Escura* o mundo do alterne reflecte não só uma descontinuidade do ser humano que se apreende através da multiplicidade de histórias, das motivações individuais e do carácter profundamente fragmentado da imagem, mas também a falsa promessa de uma continuidade. Bataille (1980) sustenta que o ser humano se caracteriza pela sua descontinuidade “Somos seres descontínuos, indivíduos que isoladamente morrem numa aventura ininteligível, mas que têm a nostalgia da continuidade perdida. Suportamos mal a situação que nos amarra à individualidade que somos” (Bataille, 1980: 16)<sup>161</sup>. Enquanto ser descontínuo, a cisão

---

<sup>161</sup> Na perspectiva de Bataille (1980: 23), tal como a experiência mística, a paixão surge como uma forma de contornar a nossa individualidade descontínua. A paixão faz-nos tomar consciência de duas



que separa o homem de outro homem é aparentemente e momentaneamente contornada, por exemplo, através do ritual orgástico cuja essência assenta numa vontade ancestral do homem em se fundir com a natureza. Falamos pois da imiscuidade dos corpos numa tentativa desesperada de contornar a solidão que cada um encerra. Procuramos um desvio da nossa descontinuidade através da disseminação do eu no acto do amor, “tomamos em nós a ‘alteridade’ do ser amado” (Steiner, 2008: 31), e acabamos por embater novamente na fragmentação que nos caracteriza. Por isso, em *Noite Escura*, é o carácter fragmentado da imagem que melhor traduz essa descontinuidade ontológica do ser. Dito de outro modo, em *Noite Escura*, a opção de imagem traduz essa tensão trágica entre o homem e o mundo, ou antes, a tensão trágica do homem que desafia a fragmentação do mundo: se, por um lado, os limites do enquadramento provocam cortes violentos nos rostos e corpos, pondo em revelo a finitude dos mesmos, ou seja, a nossa própria finitude; por outro lado, abre-se a possibilidade de um infinito por aquilo que está para além dos limites da imagem, por aquilo que escapa à nossa compreensão.

Para concluir, e, como temos vindo a observar, *Noite Escura* põe em evidência um destino que não contempla obstruções. Nada do que se possa fazer altera a inevitabilidade desse destino. Quem ousa forjar essa inevitabilidade arremessa-se contundentemente para o seu fim trágico. O erro de Nelson é absolutamente irresolúvel. É Sónia que tem de pagar pela falha do pai e nada do que Carla possa fazer poderá solucionar o problema. Celeste apenas cumpre com o que promete. Por isso, os *jump cuts*, as movimentações sucessivas da câmara mergulham “num tempo sem saída” (Deleuze, 2006: 127). Desde o início do filme, o destino apresenta-se como “uma questão de tempo” e o tempo traduz-se pela “espera” que parece ser, antes de mais, uma espécie de tempo intermédio que se estabelece entre a vida e a morte, uma “espera” do desfecho, ou antes, do que está decidido desde o início.

---

possibilidades opostas (*ibid.*: 21): (i) a promessa de continuidade entre dois ou vários indivíduos, na medida em que projecta nos amantes a imagem ilusória de duas realidades ou duas vidas que se fundem e de um isolamento que se suprime; (ii) a promessa de uma fusão precária que se alicerça no sofrimento porque o indivíduo angustia-se com a ameaça da ruptura (separação) que o levará novamente à descontinuidade (*ibid.*). Segundo o autor: “A essência da paixão é a substituição da persistente descontinuidade por uma maravilhosa continuidade entre dois seres. Essa continuidade é, no entanto, particularmente sensível na angústia, na medida em que é uma procura em impotência e em temor.” (*ibid.*: 20) Bataille vai mais longe e assegura que o próprio desnudamento é por si só um estado de comunicação em que os corpos procuram uma possível continuidade do ser, um para lá do isolamento (*ibid.*: 18). Os corpos abrem-se à continuidade através da animalidade comportamental que ainda não conseguem renunciar.

#### 7. 4. O Trauma em *Mal Nascida* (2007)

Procuremos, agora, perceber o alcance da dimensão do trágico a partir da estética do trauma no filme *Mal Nascida* (2007). Para tal, esta análise fílmica desdobra-se a partir de dois eixos principais: (i) à semelhança das análises dos filmes anteriores, o primeiro eixo tem como principal objectivo explorar a expressão do coro e a sua articulação com as personagens; (ii) o segundo eixo procura analisar como é que o conceito de “trauma” intersecta a linguagem fílmica, através de alguns aspectos do léxico fílmico que expressem a presença do trauma.

Tal como os filmes anteriores (*Ganhar a Vida* (2000) e *Noite Escura* (2003)), *Mal Nascida* (2007) é uma adaptação fílmica de tragédias gregas: *Coéforas*, segunda peça de *Oresteia*, de Ésquilo; *Electra*, de Sófocles; *Electra*, de Eurípides. De uma forma muito sucinta, *Mal Nascida* narra a história que gira em torno de uma família proprietária de um café, localizado numa aldeia transmontana. Esta família é constituída por Adelaide (Márcia Breia), a sua filha Lúcia (Anabela Moreira) e o padrasto Evaristo (Fernando Luís). Ao contrário dos filmes anteriores, em que a crise ocorre durante a acção, o filme *Mal Nascida* desenvolve-se a partir de uma crise que é anterior à sua narrativa fílmica: o pai de Lúcia foi assassinado pela esposa Adelaide e pelo amante desta, Evaristo. Lúcia tem conhecimento da autoria do crime e, por isso, esta personagem nutre um ódio enorme pela mãe e pelo padrasto. Para se libertarem de Lúcia, Adelaide e Evaristo decidem casá-la com Jusmino (Tiago Rodrigues), com quem aparentemente Lúcia tem uma relação, mas com o qual recusa casar. Como tal, Adelaide e Evaristo decidem internar Lúcia num hospital psiquiátrico. Entretanto, chegam dois jovens ao café: um dos quais acaba por falecer, depois de ter sido gravemente baleado. Enquanto a família vela o morto, o filho mais novo de Adelaide e o irmão de Lúcia (que esta abandonou, muitos anos antes, quando Augusto estava sob a sua atenção), o outro jovem acaba por revelar a Lúcia a sua verdadeira identidade: ele é o verdadeiro Augusto (Gonçalo Waddington). Com a colaboração do irmão, Lúcia consegue finalmente vingar a morte do pai, com o assassinato da mãe e do padrasto.

### Configurações Corais

Se tentarmos associar o coro a um grupo de pessoas, tal como fizemos em *Ganhar a Vida* (2000) (o colectivo de emigrantes) ou em *Noite Escura* (2003) (o colectivo de alternadeiras e os clientes), o coro em *Mal Nascida* (2007) parece não ser tão evidente como nos filmes anteriores. Todavia, apesar da sua fraca presença e da sua escassa intervenção na acção principal, o coro está presente no filme e, em última instância, intervém através do seu olhar passivo, da sua presença silenciosa, do seu carácter testemunhal. Por um lado, o coro é constituído pelos clientes que frequentam a taberna, na sua maioria são homens. Por outro lado, o coro pode ser associado ao colectivo de mulheres que toma parte do velório do corpo do rapaz baleado (também no filme *Ganhar a Vida* (2000), o rapaz assassinado é o ponto de partida para o desenvolvimento da acção). À semelhança do alinhamento do coro no filme *Antígona*, de Straub e Huillet, que analisámos anteriormente, há uma espécie de alinhamento que caracteriza os coros de *Mal Nascida*. No interior da taberna, enquanto bebem e convivem, os homens estão posicionados no alinhamento do balcão, de pé e com as costas voltadas para a câmara.



**Fotograma 37:** *Mal Nascida*



**Fotograma 38:** *Mal Nascida*



**Fotograma 39:** *Mal Nascida*



**Fotograma 40:** *Mal Nascida*

A câmara percorre o alinhamento de homens e estanca (fotogramas 37-40), abre-se uma frecha entre dois desses homens que se viram ligeiramente para a câmara, um a seguir ao outro, e a partir da qual podemos observar Evaristo, do lado de lá do balcão, debruçado sobre este. Evaristo pede a Jusmino que toque uma música “daquelas de fazer chorar” no seu acordeão. Enquanto Jusmino toca a música, Evaristo canta e o colectivo masculino assiste.

No interior da igreja, as mulheres estão sentadas nos bancos corridos, que perfilam alinhados uns atrás dos outros até ao pórtico de saída (fotograma 41).



**Fotograma 41:** *Mal Nascida*

Ao contrário da manifestação do coro masculino no interior da taberna que se expressa através do silêncio ou através dos diálogos esparsos entre os homens (que evocam trivialidades sobre o quotidiano); o colectivo feminino expressa-se em uníssono através dos cantos que estão associados ao ritual fúnebre e, como veremos adiante, através do luto. Se, ao contrário do que acontece na tragédia grega, na taberna é a personagem Evaristo que invoca o lamento e que canta, em vez do coro; na igreja, a lamentação e o canto é restituída ao colectivo.

Tal como nos filmes anteriores, estes coros feminino e masculino articulam-se com as personagens, ora no mesmo plano, de forma simultânea (em termos de imagem, sobretudo, através da profundidade de campo e das movimentações de câmara; em termos de imagem e som, a imagem visual de um, em simultâneo com o som em *off* do outro). Contudo, acrescente-se ainda que há um elemento (o *corifeu* como é designado na tragédia grega) que pode ser associado ao coro, mas que se caracteriza pelo seu carácter excepcional, pelo lugar privilegiado que ocupa em relação aos outros elementos do coro feminino, ou seja, pelo facto de ter a

possibilidade de aceder e de acompanhar determinados momentos do drama familiar. Falamos da senhora idosa que surge pontualmente no interior da casa desta família e que se subentende que seja avó de Lúcia. Esta senhora não fala e pouco se movimenta. Tome-se, como exemplo, o movimento de câmara que gira em torno da mesa, onde janta Lúcia, Adelaide, Evaristo e Jusmino (fotogramas 42-45).



**Fotograma 42:** *Mal Nascida*



**Fotograma 43:** *Mal Nascida*



**Fotograma 44:** *Mal Nascida*



**Fotograma 45:** *Mal Nascida*

Retomando novamente a questão da simultaneidade narrativa debatida anteriormente, note-se que, através desta movimentação de câmara, Canijo propõe mais uma forma de apresentar duas narrativas, ou antes, dois diálogos em simultâneo: um dos diálogos estabelece-se entre Evaristo e Jusmino, com carácter unidireccional protagonizado por Evaristo; o outro diálogo estabelece-se entre Lúcia e Adelaide e culmina numa agressão verbal bastante acesa por parte de Lúcia em relação à mãe, que finda com a agressão física de Evaristo sobre Lúcia e com a sua expulsão da casa para o curral dos porcos. À medida que a câmara se movimenta em torno das personagens, revela inesperadamente a figura da senhora idosa que, embora não estando sentada à mesa com os outros, assiste ao desdobrar de toda a discussão, submersa na passividade e no silêncio que a envolve. Todavia, apesar da sua passividade testemunhal, esta senhora ou este elemento do coro carrega em si o compromisso que a sua imagem silenciosa invoca: o luto. Um luto que também é

partilhado pelas mulheres na igreja mas, sobretudo, por Lúcia. Por outras palavras, e, em termos simbólicos, o luto representa-se através das roupas pretas utilizadas pela senhora idosa, pelas várias mulheres que constituem o colectivo feminino e por Lúcia. Todavia, em Lúcia, o luto evidencia-se não só através de toda a indumentária utilizada pela personagem, mas também através do facto de Lúcia estar constantemente a lembrar a mãe que está de luto pelo pai e, em termos de imagem expressa-se, sobretudo, quando Lúcia se posiciona ao lado da senhora idosa (fotograma 46).



**Fotograma 46:** *Mal Nascida*

Duas mulheres, distantes pela diferença de idades, próximas em termos da representação simbólica da tragicidade humana, oriunda de um legado cultural português. Lúcia assume o papel da viúva do seu pai, uma vez que é ela que faz o luto pelo pai, e não a mãe (aspecto que Lúcia não deixa passar incólume). Por isso, Lúcia assume, de certa forma, os contornos antigos ligados à mulher viúva numa sociedade cristã (normalmente a viúva é colocada na situação de desprotegida, carenciada de protecção, de origem pobre, etc. (Ramos, 2005: 52)). Contudo, Lúcia faz extravasar a dimensão da passividade que a metáfora da viúva tem envergado ao longo dos tempos. Lúcia é tudo menos passiva: ela exterioriza a revolta e os traumas que a habitam.



**Fotograma 47:** *Mal Nascida*

Retomando novamente a articulação entre o coro e as personagens, vejamos o exemplo do fotograma 47. A parede com uma porta (aberta) faz a separação de dois espaços: o espaço do interior da casa de família e o espaço da taberna. Apesar das personagens (Evaristo e Adelaide) actuarem num e noutro espaço, esta parede com uma porta, apesar de aberta, encerra uma divisão entre dois mundos: o mundo do colectivo masculino que está associado ao espaço da taberna; o mundo do colectivo feminino que está associado ao espaço familiar. Daqui podemos apreender outra questão importante no filme: à excepção das personagens principais, as mulheres ora estão no espaço da casa, ora no espaço da igreja.

Apesar da incontornável presença do elemento do coro no filme *Mal Nascida*, à semelhança das tragédias de Eurípedes, nomeadamente *Electra*, em *Mal Nascida*, a dimensão do coro parece perder alguma importância em termos de intervenção na acção dramática. Neste sentido, ao apreendermos as configurações do coro na trilogia de Canijo apenas com base no pressuposto que faz associar o coro a um colectivo específico, podemos observar a perda gradual da importância do coro de um filme para o outro (de *Ganhar a Vida* (2000), passando por *Noite Escura* (2003), até *Mal Nascida* (2007)) metaforizando, de certa forma, o processo gradual da perda da hegemonia dos coros das tragédias de um tragediógrafo para o outro, até à sua (quase) supressão nas tragédias de Eurípedes.

Visto isto, tendo como ponto de partida as inúmeras incertezas que, desde Aristóteles, giram em torno do elemento coral, pretendemos, por ora, alargar a configuração do coro no filme *Mal Nascida* sem que, para tal, este se identifique necessariamente com um grupo de personagens. Por outras palavras, pretendemos observar *outras* configurações do coro a partir das manifestações visuais e sonoras de



determinados elementos dos filmes que não sejam, necessariamente, pessoas. Tome-se como exemplo, as televisões. Apesar das suas manifestações no plano da imagem, consideramos que estes elementos operam, sobretudo, no plano do som. Da mesma forma que, em *Noite Escura* (2003), observámos quase que a existência de dois filmes dentro do filme: um no plano da imagem e outro no plano do som, também no filme *Mal Nascida* podemos observar a expressão desta segunda dimensão no plano som e que acaba por complexificar o plano da imagem. Todavia, se, no plano do som do filme *Noite Escura*, concorre, sobretudo, a simultaneidade de diálogos (entre as alternadeiras, os clientes e as personagens, etc.), no filme *Mal Nascida*, esta segunda dimensão ou o prolongamento do ambiente sonoro para além daquele, cuja origem se pode ver no plano da imagem, é construído, sobretudo, pelo burburinho constante das televisões. Note-se que as televisões<sup>162</sup> são uma presença constante nos filmes de Canijo, uma vez que aparecem (ora no plano da imagem, ora no plano do som) na maior parte das longas-metragem do cineasta.



**Fotograma 48:** *Mal Nascida*

As televisões no cinema de Canijo exercem uma enorme influência na construção de mentalidades e, por vezes, expressam um forte sentido nacionalista como, por exemplo, se vê no fotograma 48, em que conseguimos observar uma televisão com uma bandeira portuguesa que surge durante o festival da canção.

---

<sup>162</sup> Para uma análise mais aprofundada sobre a presença das televisões nos filmes de Canijo, veja-se “Outros elementos da mise-en-scène nas casas de família: a televisão”, de Daniel Ribas (2014: 305-310).



## O Trauma de Lúcia

Com base na breve sinopse de *Mal Nascida*, podemos verificar que o “complexo de Electra”<sup>163</sup> atravessa a dimensão narrativa do filme. Como tivemos oportunidade de observar na primeira parte desta investigação, o “complexo de Electra” está relacionado com uma forte ligação da filha ao pai, tornando-a capaz de matar a própria mãe. Em *Mal Nascida*, Lúcia é a filha, cuja fixação pelo pai a leva a assassinar a mãe. Porém, embora esta análise se centre em torno da personagem Lúcia (como um fantasma de Electra), não se pretende efectuar um estudo psicológico sobre os aspectos traumáticos desta personagem, mas antes perceber como é que o trauma intersecta o campo da linguagem cinematográfica do filme no sentido de determinar alguns aspectos do léxico filmico que expressem ou traduzam a presença do trauma que está normalmente submetido à esfera íntima e psicológica das personagens.

Como tal, detenhamo-nos na primeira cena do filme e no simbolismo do som das fortes tesouradas no cabelo de Lúcia. É com a metáfora do corte de cabelo de Lúcia, pela mãe Adelaide e pela música de um acordeão que o espectador é introduzido na história trágica desta personagem. O filme começa com um plano do rosto de Lúcia. Bruscas tesouradas no cabelo escuro de Lúcia. Uma mão pega na tesoura, a outra no cabelo. Agressividade na forma como essas mãos posicionam a cabeça para facilitar o corte. Ouve-se o resmungar da mãe que lhe corta o cabelo. Lúcia “engole em seco”, chora e leva as mãos ao rosto. A pele áspera dos dedos e as unhas sujas de Lúcia procuram esconder o rosto que chora. Enquanto corta o cabelo com hostilidade, Adelaide continua a barafustar por causa dos piolhos no cabelo da filha. Termina sugerindo: “Põe um lenço, sempre disfarça”. No plano seguinte vemos Lúcia à chuva, no cemitério, vestida de preto e com um lenço preto na cabeça. A próxima cena em que vemos a mãe com a filha, ela coloca meigamente um lenço rosa na cabeça de Lúcia, enquanto tenta persuadi-la a aceitar o pedido de casamento de Jusmino. Agora é a vez de Lúcia barafustar, pegando no lenço e tirando-o da cabeça com rapidez e aspereza, ao mesmo tempo que diz: “Estou de luto.” Segue-se a cena do jantar que tem o propósito de oficializar o casamento. As personagens lançam-se

---

<sup>163</sup> “As histórias das tragédias gregas são as histórias primordiais da nossa civilização. É de onde vieram os mitos originais, mas neste caso, é um interesse particular pela Electra. Que como toda a gente sabe, ou deveria saber, depois de Freud definir o “complexo de Édipo”, o Jung definiu o “complexo de Electra”, que não é mais nada do que o “complexo de Édipo” das meninas. E talvez tenha sido isso que me interessou em particular.” (João Canijo) Entrevista ao realizador João Canijo in “Extras” do DVD, do filme *Mal Nascida*.

numa descontrolada e eufórica discussão, enquanto a câmara percorre os seus rostos. A mãe e o padrasto de Lúcia querem que esta case com Jusmino, mas Lúcia recusa porque está de luto. O negro da roupa de Lúcia contrasta com a cor viva da roupa da mãe. É o marido desta que está morto, mas é a filha que está de luto.

Como já foi referido, o espectador é conduzido à história trágica de Lúcia através da metáfora do corte do cabelo. Ao longo do filme, não são dadas quaisquer imagens do passado de Lúcia. Apercebemo-nos do passado e do acontecimento traumático desta personagem, não através do léxico cinematográfico que está muitas vezes associado à expressão da memória traumática das personagens (como, por exemplo, através da fragmentação da imagem e do som; de estranhas opções de ângulos de câmara; dos *flashbacks*<sup>164</sup>, muitas vezes utilizados na manifestação da “perturbação de stress pós-traumático”<sup>165</sup> (Walker, 2005)), mas através das breves descrições ou dos diálogos que se estabelecem entre as personagens sobre esse passado, a partir das quais percebemos que Lúcia, para além de ter assistido ao assassinato do pai pela própria mãe e pelo padrasto, também foi vítima de agressões físicas constantes ao longo da vida. Assim, a componente traumática de Lúcia manifesta-se através de um mau humor constante, de uma incapacidade em se relacionar com o exterior, das descrições dos maus tratos sofridos nas mãos da mãe e do padrasto, de uma forte vontade de vingar a morte do pai mas, sobretudo, das culpas constantes que atribui à mãe pela morte do pai.

Visto isto, atribuímos uma enorme importância ao corte de cabelo nas imagens iniciais à medida que acompanhamos a progressão do comportamento de Lúcia em relação aos seus familiares mais próximos, a mãe e o padrasto. É crucial ser a mãe a

---

<sup>164</sup> Os *flashbacks* podem ser significativos e mais directos na expressão da “perturbação de stress pós-traumático” (PSPT), como, por exemplo, através de imagens que são inseridas ao longo do filme de momentos bons ou maus da vida anterior do herói e que funcionam como indicadores pontuais de uma turbulência emocional e relacional na forma como o herói lida com o presente. Por exemplo, na análise realizada por Baraban ao filme *The Fate of a Man*, realizado por Sergei Bondarchuk, a solidão do protagonista é acompanhada por momentos de alucinação, que são acima de tudo imagens de um passado feliz com a família (que já morreu) ou na guerra (Baraban, 2007).

<sup>165</sup> “PostTraumatic Stress Disorder (PTSD). Diagnostic Features: Traumatic events that are experienced directly include, but are not limited to, military combat, violent personal assault (sexual assault, physical attack, robbery, mugging), being kidnapped, being taken hostage, terrorist attack, torture, incarceration, as a prisoner of war or in a concentration camp, natural or manmade disasters, severe automobile accidents, or being diagnosed with a life-threatening illness. For children, sexually traumatic events may include developmentally inappropriate sexual experiences without threatened or actual violence or injury. Witnessed events include, but are not limited to, observing the serious injury or unnatural death of another person due to violent assault, accident, war, or disaster or unexpectedly witnessing a dead body or body parts.” (American Psychiatric Association, 1994).

cortar-lhe o cabelo, afinal a mãe é responsável pela enorme cisão na vida de Lúcia. Foi a própria mãe que, com a colaboração do padrasto, matou o pai de Lúcia (note-se que a fúria homicida de Adelaide que a leva a matar o próprio marido resulta, não apenas do eros traído mas, sobretudo, da memória de um passado de abusos sexuais aos quais a sua outra filha estava sujeita pelo pai). Essa cisão brutal no passado ou por outras palavras, o momento da ruptura que desvia Lúcia para o mundo do trauma é mencionado ao longo do filme, ora pelas inúmeras vezes que Lúcia culpa a mãe, ora pelas causas que levaram a mãe a cometer o homicídio, etc. Da mesma forma que a mãe, através do corte de cabelo retira a feminilidade de Lúcia, também é a mãe que a castra da possibilidade de Lúcia ser amada pelo próprio pai. Como mais tarde podemos constatar, Lúcia nunca foi amada pelo pai ou antes, desejada pelo pai como a sua irmã. A exclusão de Lúcia dessa relação incestuosa entre o pai e a outra filha despoleta a sua fixação pelo pai. Como tal, a desordem traumática de Lúcia manifesta-se através da ruptura com a sua própria identidade: ela coloca-se no lugar da mãe e assume-se como a viúva (personagem que ela interioriza durante toda a acção) do próprio pai, mas também como a mãe do seu próprio irmão Augusto, com o qual se envolve sexualmente. Em momento algum, vemos em Lúcia um rosto feliz, mas tão só um rosto marcado pela infelicidade, pela falta de amor, pelo ressentimento de uma infância e adolescência marcadas por inúmeras agressões físicas por parte da mãe e do padrasto. Por isso a componente traumática de Lúcia revela-se à medida que os acontecimentos trágicos do passado são descritos pela personagem, colmatando no forte estalo de Lúcia no rosto do irmão.

O gesto do estalo de Lúcia na cara de Augusto encerra toda a violência à qual esta personagem foi submetida durante anos no seio familiar, às mãos da mãe e do padrasto. Segundo Lúcia, foram os maus tratos familiares que ela procurou evitar ao irmão, quando o abandonou em pequeno. O estalo chama Augusto à razão por ter sido Lúcia a assumir o lugar da vítima e por ter aguardado pacientemente ao longo dos anos e sob todas as humilhações e agressões, o regresso do irmão para em conjunto vingarem a morte do pai. No nosso entender, esta cena é o clímax do filme, não só pela descrição pormenorizada dos maus tratos sofridos por Lúcia, mas também pelo contraste que esta cena adquire: a violência do gesto e o consequente envolvimento sexual entre os irmãos, do qual se absorve a enorme mudança de identidades por parte de Lúcia que culmina na afirmação: “Tu nasceste de mim”. O envolvimento sexual

entre Lúcia e Augusto não deixa dúvidas relativamente à futura consumação da vingança. Face a esta cena íntima do quarto, a cena violenta do assassinato do padrasto é apenas a formalização do que foi acordado pela união dos corpos de Lúcia e Augusto. Face ao sangue que esguicha do corpo de Evaristo e ante as repetidas cisões na sua carne provocadas pela determinação e brutalidade da faca conduzida pela mão de Augusto, a cena do assassinato é apenas o suster da respiração do espectador diante do acto brutal de como é assassinado Evaristo. A cena do assassinato da mãe torna-se, assim, previsível - um assassinato que vai acontecer inevitavelmente e que compõe o desfecho da acção.

Visto isto, podemos concluir que a tesoura (no início do filme) e a faca (no final do filme) determinam assim a significação implícita da castração e da morte, do trauma e do trágico. Daí, a enorme importância do simbolismo da tesoura na introdução do filme (como é sabido, em geral “Os primeiros planos no filme determinam os motivos principais da narrativa, a solidão e a ressurreição de uma jornada” (Baraban, 2007: 522)). Por isso, a tesoura é rapidamente associada a uma tristeza que se cola à cara de Lúcia: o som forte das tesouradas faz ecoar o som da finitude e da descontinuidade que se avizinha. No final do filme, embora a morte do pai esteja finalmente vingada, ficamos sem saber se Lúcia supera o sofrimento. No nosso entender, mais do que uma vitória, esta personagem conquista, sobretudo, uma profunda derrota.

## 8. OUTRAS CONFIGURAÇÕES DO TRÁGICO NA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA DE JOÃO CANIJO

### 8. 1. O Sofrimento em *Três Menos Eu* (1987)

*Três Menos Eu* (1987) é a primeira longa-metragem do cineasta João Canijo. Como já referimos anteriormente, tal como *Filha da Mãe* (1990), o filme *Três Menos Eu* está muito distante da análise da realidade de um Portugal profundo sobre a qual se tem vindo a debruçar o cinema de João Canijo desde *Sapatos Pretos* (1998). Como tal, não nos vamos alongar muito na análise deste filme. Porém, interessa-nos incluir a análise do filme nesta investigação, pois permite-nos ter uma visão total do percurso cinematográfico de João Canijo até 2013. Na análise do filme vamos dar prioridade ao tema do sofrimento.

Rita (Rita Blanco) é uma jovem pós-adolescente que vive com a irmã mais nova e com a mãe Isabel (Isabel de Castro), num apartamento no centro de Lisboa. Certo dia, Rita recebe um telefonema da tia que vive em França a informar que a prima Anne (Anne Gaubier) iria passar uma temporada em Lisboa. Sem se conhecerem pessoalmente, o período em que Anne está a viver em casa da tia e das primas permite que se estabeleça uma relação entre Rita e Anne, mas que sofre interferências com a presença de António (Pedro Hestnes Ferreira), com quem Anne inicia uma relação amorosa. Com a chegada da mãe Isabel de um cruzeiro, Rita, Anne e António decidem passar uns dias numa casa junto ao mar. Anne e António estão apaixonados e querem passar tempo sozinhos, acabando por excluir Rita. Rita luta pelo afecto e pela atenção de ambos e, por isso, o filme desenvolve-se em torno desta personagem solitária que está constantemente a interromper os momentos privados de Anne e António.

No primeiro plano do filme podemos observar as pernas de Rita que se movimentam ao som de uma música *rock* e uma grade de uma varanda que ocupa o enquadramento através da qual se avista os prédios vizinhos de uma rua de Lisboa. Enquanto Rita dança, ouve-se o telefone a tocar no interior da casa e assiste-se a um movimento de câmara na vertical que se liberta do enquadramento que está limitado pela grade para se centrar na paisagem de Lisboa. Do outro lado, a tia de Rita anuncia

que a filha Anne está de visita a Portugal. No plano seguinte podemos observar Rita e o namorado deitados na cama. Enquanto Fernando dorme, ouvimos os pensamentos de Rita em *voz off* sobre a prima que ela não conhece pessoalmente, mas que sabe ser muito mais bonita do que ela. Desde logo são lançadas algumas pistas sobre Anne que vão influenciar o desenvolvimento da acção. Anne é francesa, luso-descendente, e tem uma idade próxima de Rita. No desenrolar da acção, Anne apresenta uma série de desinibições que influenciam algumas mudanças de comportamento em determinadas personagens. Por exemplo, a irmã mais nova de Rita sinaliza a irreverência e a sensualidade da prima ao imitá-la (maquilha-se e veste uma saia e um top). Rita acabará também por imitar Anne não só para seduzir António, mas também para mostrar à prima que também é bonita e irreverente (é o plano em que podemos observar Rita, com um vestido vermelho, a beber vinho enquanto aguarda a chegada de Anne e António; é o plano em que podemos observar Rita a fumar).

Note-se que, tal como acontece em *Filha da Mãe* (1990), o filme *Três Menos Eu* centra-se em personagens jovens que lutam pela afirmação de uma certa identidade, mas que é ainda muito incerta. Em *Três Menos Eu*, Rita procura definir a sua identidade em comparação com as referências que lhe são dadas do estrangeiro, sobretudo, a prima francesa. No início do filme percebemos que Rita sente uma certa inferioridade em relação a Anne, sobretudo, em relação à sua beleza. Porém, Rita procura de alguma forma nivelar-se com essas referências estrangeiras: é a cena que se segue ao momento em que Rita interrompe Anne que está a tocar trompete para António. António sai de casa e inicia-se uma discussão entre Rita e Anne. No plano seguinte podemos observar Rita ajoelhada e com o ouvido encostado à porta como se estivesse a escutar-se a si mesma atrás da porta. Mais uma vez em *voz-off* podemos ouvir os pensamentos de Rita “Às vezes sinto-me muito bonita. É verdade.” No plano seguinte (plano aproximado de peito), observamos Rita a olhar o seu reflexo no espelho enquanto faz uma descrição da sua beleza física. Na descrição sobre a sua beleza, Rita destaca o seu cabelo negro que contrasta com a pele clara, o seu “bonito sinal grande como a Marylin”, a sua boca sensual, os seus olhos “pequenos e profundos”, a sua expressão bonita que se assemelha à expressão de uma mulher espanhola. O vermelho vivo que inunda a imagem é um lenço que Rita segura atrás da cabeça e, ao largá-lo, observamos o reflexo do rosto de Anne, que se encontra atrás de Rita.

Da mesma forma que Rita procura evidenciar alguns aspectos da sua beleza, também procura libertar alguns dos seus comportamentos com o objectivo de se nivelar, uma vez mais, com a prima, nomeadamente com a sua liberdade e irreverência. Todavia, Rita procura principalmente bloquear a liberdade de Anne. Rita está constantemente a interferir nos momentos em que Anne e António tentam estar juntos: desde logo, no momento em que Anne e António se conhecem na loja onde Rita trabalha, Rita interrompe abruptamente esse momento, ao desligar o quadro da luz, colocando-os no escuro; quando Anne e António se abraçam junto ao mar, Rita arranca inesperadamente com o carro de António; quando Rita insiste em encontrar umas peças de roupa no quarto onde Anne e António passaram a noite; quando Anne toca trompete para António, Rita interrompe o momento e finge que também toca um instrumento musical. Contudo, há um momento que Rita não se atreve a interromper: é o momento em que Anne e António têm relações sexuais no quarto. Rita corre para perto do mar e senta-se em cima das rochas. O ruído forte do mar e das ondas a bater nas rochas invade o plano do som. É nesse ruído que podemos observar a expressão do sofrimento de Rita.

Estas várias tentativas desesperadas de Rita chamar a atenção de Anne e de António traduzem-se num sofrimento que resulta da sua exclusão. O próprio título do filme *Três Menos Eu* revela a subtração de um Eu a um trio. Esta ideia de subtração convoca a ideia de um sofrimento que acompanha a acção destas três personagens que lutam pela atenção uns dos outros. Note-se que durante o desenrolar da acção somos muitas vezes testemunhas dos pensamentos de Rita, através da sua voz em *off* e é através desse *off* que acompanhamos o seu sofrimento. Porém, é nesta cena em que Rita se isola na praia que observamos o seu profundo sofrimento. O sofrimento de Rita manifesta-se principalmente na consciência desta personagem em relação ao desfecho do amor entre Anne e António, que durará aproximadamente o tempo correspondente ao período de férias de Anne em Lisboa. Rita sabe que essa relação está destinada ao fracasso e, por isso, Rita sofre com a forma como Anne e António ignoram a sua presença (RITA em voz *off*: “Só eu no meio disto tudo é que não quero fingir. Eles nem reparam nisso!”).

Em termos estéticos, em *Três Menos Eu* destaca-se o facto de a câmara estar normalmente à altura do peito, um pouco afastada dos actores. É uma câmara que está ainda muito distante daquela proximidade com os actores que caracteriza a câmara

dos filmes *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000) e *Noite Escura* (2003). É também uma câmara mais parada, uma câmara distante da agitação que caracterizou esses filmes.

No que diz respeito à dimensão do trágico no filme *Três Menos Eu* podemos observar pequenos conflitos entre as personagens que lutam pela atenção e pelo afecto umas das outras. O sofrimento de Rita resulta principalmente da não correspondência desses laços afectivos. Por isso, podemos afirmar que, em *Três Menos Eu*, há conflitos e sofrimento mas são insuficientes para falarmos de uma dimensão trágica no filme.

Para justificarmos a insuficiência de uma dimensão trágica no filme teremos como ponto de partida a proposta de Monteiro (2010: 354) que distingue a tragédia e a comédia, na qual o autor sinaliza o facto de a tragédia estar associada à morte e à desvitalização ou desagregação da comunidade e de a comédia lidar “com a vida em permanente renascimento” (*ibid.*: 354). Para Monteiro, na distinção entre tragédia e comédia existe uma distinção estrutural entre a irreversibilidade e o eterno retorno: enquanto a tragédia está associada à irreversibilidade da queda<sup>166</sup> e às perdas que são definitivas, a comédia está associada à reversibilidade dos acontecimentos:

Enquanto na tragédia se pede coerência a uma sequência inevitável de acontecimentos que levam à catástrofe, na comédia aceitamos todo o tipo de incongruências (de espaço, como desproporções ou assimetrias, ou de tempo, como acontecimentos inesperados, que Aristóteles não admite na tragédia) (...) Há, na tragédia, um destino que se cumpre em função do que as personagens fizeram, e nem mesmo uma nova acção das personagens o pode mudar (...). Na comédia, tudo é possível (...). (Monteiro, 2010: 354)

Na perspectiva de Hegel, na comédia rimo-nos com o facto de as personagens falharem nos seus próprios esforços e a satisfação com a comédia deve-se ao facto de nos sentirmos mais elevados do que a contradição que nos caracteriza (Monteiro, 2010: 355). Na tragédia, o herói:

---

<sup>166</sup> Como observámos anteriormente, a associação entre a tragédia grega e a grandeza está relacionada com a nobreza das personagens que a protagonizam mas, sobretudo, com a queda das personagens. Também como observámos, no decorrer dos séculos, a nobreza das personagens tornou-se uma característica obsoleta da tragédia na medida em que o homem comum passa a ser protagonista da tragédia (na nossa opinião o facto de o homem comum ser protagonista da tragédia não é um factor que diminui necessariamente a dimensão do trágico), contudo, a questão da queda parece não ter sido abandonada ao longo dos séculos.



(...) percebe a complexidade dos acontecimentos, é afectado por eles, torna-se um ser qualitativamente diferente e retira daí todas as consequências. Em contraste, as personagens da comédia são afectadas pela experiência que atravessam; passam por uma quantidade de acontecimentos sem lhes perceber a qualidade, não mudam nem se adaptam, por vezes são mesmo fisicamente surdas. (Monteiro, 2010: 355)

Sobre a dimensão do trágico, Monteiro chama a atenção para o facto de não ser tanto o acontecimento em si que é trágico ou cómico mas antes a forma como encaramos esse acontecimento. O autor afirma que o mesmo acontecimento pode ser observado através de duas perspectivas (a cómica e a trágica) e dá como exemplo a comicidade de um bêbado a cambalear por uma rua. O ponto de vista cómico desaparece se tomarmos conhecimento de que esse homem começou a beber desde a morte do filho. Assim, na perspectiva do autor, o riso resulta de uma distância emocional (Monteiro, 2010: 356).

Ainda no que diz respeito à distinção entre a tragédia e o cómico, em *Anatomia da Crítica*, Frye (1990) compara a tragédia e o cómico que assenta numa oposição entre o mundo da inocência e da experiência: enquanto a tragédia está associada ao movimento da inocência, através da *hamartia* (erro original) até à catástrofe; a comédia está associada ao movimento que vai do mundo da experiência e ultrapassa uma série de complicações até ao final feliz (Monteiro, 2010: 357).

Como temos vindo a observar, a tragédia está associada ao fatalismo, à irreversibilidade dos acontecimentos. Na tragédia as personagens arriscam tudo, assumem posições extremas e “perdem de um modo definitivo” (principalmente perdem a vida) (Monteiro, 2010: 360). Ora, se procurarmos analisar a dimensão do trágico no filme *Três Menos Eu*, podemos concluir que nada é irreversível, não há uma queda ou uma perda significativa: trata-se apenas de um romance de verão próprio dos jovens. Em *Três Menos Eu* não há personagens que assumam posições extremas: há apenas personagens que procuram estabelecer elos de ligação entre si, que lutam pela atenção e pelo afecto umas das outras. Em *Três Menos Eu* não há algo de que trataremos muito ao falar de outros filmes, a dimensão do trágico que é muitas vezes potenciada pelo contexto onde as personagens estão inseridas.

## 8. 2. A Fatalidade em *Sapatos Pretos* (1998)

Tal como na análise dos filmes anteriores, este subcapítulo procura delinear os contornos do trágico no filme *Sapatos Pretos* (1998), através de uma proposta de leitura que elege o tema *fatalidade*, discutido na primeira parte desta investigação. Para tal, concorrem dois tipos de análise: (i) a primeira análise centra-se na manifestação do coro e na sua articulação com as personagens; (ii) a segunda análise intersecta o tema *fatalidade* e o léxico visual e sonoro do filme.

Resumindo de uma forma muito sucinta, *Sapatos Pretos* narra a história de um casal, Dalila (Ana Bustorff) e Marcolino (Vítor Norte), que têm um filho pré-adolescente. Este casal gere um negócio de uma ourivesaria que é alvo de penhora, por causa das dívidas do casal. Mas se a condição financeira do casal não está numa fase favorável, o casamento também não. Enquanto Marcolino mantém uma relação extraconjugal secreta com a vizinha Ercília (Teresa Madruga), Dalila inicia também uma relação extraconjugal com Pompeu (João Reis). Dalila distancia-se de Marcolino que, para além de agredir a mulher, viola-a. Todavia, à medida que Dalila continua a ser objecto de agressões e violações por parte de Marcolino, planeia a morte do marido e convence o amante para que seja ele a matá-lo. Pompeu não tem coragem para matar Marcolino e decide contratar um assassino profissional para fazê-lo. Depois de Marcolino ter sido assassinado, Dalila denuncia Pompeu como o único autor do crime.

### Configurações Corais

Em *Sapatos Pretos*, o coro é representado por um grupo de habitantes da cidade de Sines. Este coro pode ser observado, sobretudo, no baile de uma colectividade frequentado por Dalila, Marcolino e o filho de ambos. Este coro não interfere na acção principal das personagens e a sua manifestação apreende-se no olhar (sobretudo para Dalila) ou nos comentários sobre Dalila revelando, assim, a forma como esta personagem se destaca entre os demais. Tal como acontece nos filmes *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), a articulação entre o coro e as personagens pode ser observada através da simultaneidade dos dois elementos no mesmo plano e da sucessão de planos, em que

cada um deles está centrado num dos elementos (fotogramas 49 e 50).



**Fotograma 49:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 50:** *Sapatos Pretos*

Embora este corpo colectivo seja constituído por mulheres, homens e crianças (que podemos observar sentados nas cadeiras próximas da pista de dança) *Sapatos Pretos* dá uma atenção especial ao colectivo masculino que se aglomera perto do bar. A importância deste colectivo masculino tece-se na forma como observam Dalila. A ousadia e a sensualidade de Dalila já teria sido notada anteriormente quando quase foi atropelada por Pompeu, todavia, é nesta cena do baile que o carácter sensual e sexual de Dalila é mais exemplificativo.



**Fotograma 51:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 52:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 53:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 54:** *Sapatos Pretos*

No fotograma 51, os homens caminham em direcção ao bar com as costas viradas para a câmara. No fotograma 52, Dalila convida Ercília para abrir a pista de dança. Todavia, ao fazer o convite, o tom irónico nas palavras utilizadas por Dalila (em vez de “vamos abrir a pista?”, Dalila diz: “Vamos abrir o bar?”) e a forma como sorri e olha para a câmara (a única vez que esta personagem olha para a câmara) suscita a dúvida se o convite é de facto para Ercília ou para o espectador (o olhar de uma determinada personagem para a câmara também pode ser observado no filme *Ganhar a Vida* (2000) (fotograma 11, p. 186) e no filme *É o Amor* (2013) (fotograma 135, p. 274) embora nestes casos olhem para a câmara de outras personagens que estão a filmar). De qualquer forma, a proposta de Dalila para a abertura do “bar” anuncia o que irá acontecer: o olhar absorto dos homens na direcção de Dalila enquanto dança com Ercília (os fotogramas 53 e 54). Se o enquadramento do plano (fotograma 53) nos mostra os homens de pé com o olhar na direcção de Dalila, no fotograma da 54, a câmara posiciona-se no meio do grupo de homens que estão sentados. Através deste plano podemos observar a simultaneidade dos dois elementos (o colectivo masculino e a personagem principal) no mesmo plano que privilegia a profundidade de campo. Deste plano ressalta os contornos luminosos da silhueta de Dalila. Dalila é alvo de comentários de cariz sexual: esta personagem é um objecto de desejo e de fantasia sexual. Entre os homens está Marcolino que não parece ficar muito incomodado com os comentários sobre a esposa. Muito pelo contrário, esses comentários parecem ser motivo de orgulho e regozijo para Marcolino pelo poder de exhibir a sua esposa, como um troféu.

### **Fatalismo**

Em termos narrativos, com base na breve sinopse do filme *Sapatos Pretos*, podemos observar como o filme cruza o tema da fatalidade. Da mesma forma como no filme *Ganhar a Vida* (2000), o carácter fatalista do filme pode ser apreendido pela sua atmosfera obscura. Tal como no filme *Ganhar a Vida*, em *Sapatos Pretos* muitas sequências são filmadas em subexposição, o que faz com que as personagens estejam submersas numa profunda escuridão, da qual, por vezes, são apenas visíveis as silhuetas. Tal como no filme *Ganhar a Vida*, em *Sapatos Pretos* existem muitas cenas nocturnas que imprimem uma enorme obscuridade ao filme. Muitas cenas decorrem no interior da casa de Dalila e de Marcolino: também o interior desta casa está

mergulhado numa imensa escuridão que, no entanto, não é em quantidade suficiente para esconder a violência física e psicológica e as violações de Dalila por Marcolino. Dalila é violada duas vezes, uma delas após a sua operação.



**Fotograma 55:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 56:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 57:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 58:** *Sapatos Pretos*

Os fotogramas 55-58 são fotogramas intermédios da cena em que Dalila é violentamente agredida por Marcolino, após uma cirurgia às mamas (tudo indica que é uma cirurgia por causa de um cancro, contudo, fica a dúvida se de facto não é um implante mamário). A violência desta cena é captada através de uma câmara móvel que acompanha os movimentos dos actores durante a agressão. Esta agitação da câmara que não desiste dos actores é acompanhada de um *jump cut* do primeiro fotograma para o segundo e do som estridente do embate de Cidália contra o *décor*, dos ruídos de elementos do *décor* a cair, dos gemidos de raiva e de dor. A câmara estabiliza à medida que Dalila se rende aos ataques de Marcolino. Quando as agitações parecem acalmar, eis que Marcolino se prepara para outro ataque, desta vez, sexual (fotograma 58).



**Fotograma 59:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 60:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 61:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 62:** *Sapatos Pretos*

Observamos a violação de Dalila por Marcolino através de uma câmara, em picado, que está muito próxima dos actores. O dramatismo da cena é intensificado através da iluminação que oscila entre uma luz neutra e uma luz azul que atinge várias tonalidades. Ao mesmo tempo que aumenta a intensidade do movimento de Marcolino sobre Dalila, ou seja, o ritmo do acto sexual, também o azul se intensifica. A dor de Dalila observa-se no rosto e na forma como a personagem se contorce com dor. Dos seios sai o sangue que se espalha pelo corpo e pelo rosto de Dalila. Somos obrigados a olhar a cena através de uma câmara que continua em picado, que nos obriga a ver de cima. É o rosto da vítima que observamos na imagem e não do agressor.

A imagem de Dalila como a vítima contraria a imagem que temos dela ao longo do filme. Os traços da mulher poderosa, sensual e confiante são suprimidos no interior desta habitação pela agressividade do marido. Do interior da casa, ressalta um fatalismo que está ancorado à impossibilidade de a personagem principal escapar ao poder hierárquico que se estabelece entre géneros. Por momentos, esse poder hierárquico parece ser contrariado através do assassinato do marido, todavia, no final



do filme e, uma vez mais no interior da casa, Cidália é subjugada novamente à sua condição de mulher e de objecto sexual pelo polícia (Adriano Luz) que se prepara para incriminar Dalila, por causa de uma denúncia. Também a mãe de Dalila (Márcia Breia) põe em causa o poder aparente desta mulher. A mãe responde positivamente aos problemas financeiros do casal, todavia, rejeita a possibilidade de um divórcio, razão pela qual, Dalila decide convencer Pompeu a assassinar Marcolino. Perante a imposição da mãe, a solução de Dalila assinala a opressão familiar a que, mais uma vez, está sujeita esta mulher. Por sua vez a rejeição do divórcio deixa a descoberto uma outra opressão - a opressão social - e a vergonha de se ter uma filha divorciada.

Depois da morte de Marcolino, a denúncia é feita por Ercília, a quem Dalila teria mostrado os sapatos e a roupa preta que comprara para o funeral do marido dois dias antes de ser assassinado (fotogramas 63 e 64).



**Fotograma 63:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 64:** *Sapatos Pretos*

No momento em que Dalila mostra os sapatos e a indumentária, Ercília pensa que se trata de uma brincadeira, todavia, é no funeral de Marcolino que Ercília se confronta com as evidências. Para além do fatalismo que atravessa a cena pois centra-se no funeral de Marcolino, esta cena é bastante representativa do tipo de *découpage* do filme e que contrasta claramente com a montagem dos filmes mais recentes da filmografia de João Canijo, nomeadamente *Mal Nascida* (2007), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013), onde predominam os planos-sequência e os planos longos. Esta cena mostra claramente como a *découpage* se organiza no *dizer* a tomada de consciência por parte de Ercília, de que Dalila é a culpada pela morte de Marcolino, e a forma como o polícia testemunha o interesse de Ercília pelos sapatos de Dalila.



**Fotograma 65:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 66:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 67:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 68:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 69:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 70:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 71:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 72:** *Sapatos Pretos*



Estes planos articulam-se uns com os outros por corte. Todavia, enquanto nos fotogramas 65, 67, 70 e 71 podemos falar de uma câmara subjectiva que assume o ponto de vista do polícia, nos fotogramas 66 e 68 é uma câmara subjectiva do ponto de vista de Ercília (quando olha para os sapatos e para o rosto de Dalila). Os fotogramas 69 e 72 fazem parte de uma câmara objectiva que, numa posição neutra que mostra esse terceiro elemento, o polícia, como testemunha de algo que ainda está por acontecer.

Por isso, em *Sapatos Pretos*, o fatalismo expressa-se muitas vezes pela forma como é antecipado o enredo do filme. Só para dar alguns exemplos: quando Dalila é quase atropelada por Pompeu.

POMPEU: A menina é uma assassina.

DALILA: Quem é que eu matei?

POMPEU: A menina atropelou-me a alma com esses olhos.

Depois de Dalila ter sido apanhada em flagrante com Pompeu pelo marido, Dalila e Marcolino regressam a casa. No interior da casa, a respiração ofegante de Marcolino acompanha o movimento da câmara em direcção à porta (fotograma 73). Também este plano antecipa o acontecimento posterior: Dalila é agredida e violada por Marcolino, a primeira vez no filme.



**Fotograma 73:** *Sapatos Pretos*

Outro exemplo do filme que antecipa os acontecimentos que se avizinham é o fio de ouro que Dalila tira do pescoço de Marcolino (depois de morto), colocando-o posteriormente no pescoço de Pompeu. À semelhança do que acontece em *Noite Escura* (2003) (Sónia tira o fio do cadáver da alternadeira e coloca-o no seu pescoço),

também em *Sapatos Pretos*, este fio antecipa o desfecho infeliz da personagem, uma vez que comprova a culpa de Pompeu no crime, depois da denúncia de Dalila à polícia. Todavia, em *Sapatos Pretos*, a antecipação do fatalismo expressa-se, sobretudo, através do título do filme.



**Fotograma 74:** *Sapatos Pretos*



**Fotograma 75:** *Sapatos Pretos*

Dito de outro modo, o filme desenrola-se entre os sapatos brancos de Dalila, que surgem no início do filme (fotograma 74) e os sapatos pretos que calça no funeral do marido (fotograma 75). Entre uns e outros, Dalila calça sapatos de várias cores e feitios, mas todos eles têm o propósito de levar Marcolino ao pior: à sua morte fatal.

### 8. 3. *Fantasia Lusitana* (2010) entre a Fantasia Colectiva e o Testemunho Individual

Na primeira parte desta investigação observámos que o termo tragédia estende-se para além da definição que o prende a um género literário-dramático, uma vez que o termo assume vários sentidos e alarga-se a várias situações como, por exemplo, aos acontecimentos que se inserem na experiência do *dia-a-dia*, que tanto abrange as restrições e danos da experiência individual como também as expectativas e desilusões da experiência colectiva (daí ter sido pontuada a ligação que se estabelece entre a tragédia e os acontecimentos históricos, por exemplo) (Williams, 2006: 34). Também no sexto capítulo, alertámos para a necessidade da expressão do trágico no cinema não estar circunscrita apenas aos filmes que resultam da adaptação da matriz literária da tragédia ou a um género cinematográfico estritamente definido, uma vez que assim se excluíam outros géneros através dos quais se expressa o trágico. Visto isto, antes de avançarmos para a análise dos restantes filmes de ficção do cineasta João Canijo, somos conduzidos a analisar a expressão do trágico no documentário *Fantasia Lusitana* (2010), a partir da fricção e da articulação entre a esfera colectiva e a esfera individual porque, como temos vindo a observar, essa fricção/articulação contribui decisivamente para que possamos ir um pouco mais além na compreensão de um *dizer* trágico no cinema de João Canijo.

Em traços gerais, o documentário <sup>167</sup> *Fantasia Lusitana* é construído inteiramente com material fornecido pelos arquivos históricos nacionais e internacionais, nomeadamente pelo Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Arquivo RDP, Arquivo Histórico do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Arquivo da Cinemateca Portuguesa, entre outros – e, sobretudo, com o material do *Jornal Português* <sup>168</sup>. *Fantasia Lusitana* interpela os acontecimentos históricos compreendidos entre 1939-1945, durante a II Guerra Mundial, com excepção da sequência final do filme que remonta a um período posterior. O filme centraliza-se na cidade de Lisboa, que surge como uma geografia de passagem para muitos refugiados europeus, especialmente judeus, antes de viajarem para outros locais (por exemplo, EUA). Esta geografia transitória afastada da guerra resulta da forte disseminação da ideia de uma “neutralidade” política face à guerra, por parte do regime de Salazar

---

<sup>167</sup> O documentário *Fantasia Lusitana* resulta de uma encomenda da produtora Periferia Filmes.

<sup>168</sup> Criado em 1933, o *Jornal Português* é dirigido por António Lopes Ribeiro entre 1938 e 1951 e é promovido e financiado pela Secretaria de Propaganda Nacional (SPN) (Piçarra, 2011: 20).

(Ribas, 2014: 205).

*Fantasia Lusitana* organiza-se segundo dois níveis de realidade: a “realidade como fantasia” e a “realidade em si”<sup>169</sup>. Enquanto a “realidade como fantasia” corresponde à ilusão, ou seja, à ideia mítica, segundo a qual vivem os portugueses e que bloqueia o contacto entre os portugueses e a própria realidade, a “realidade em si” diz respeito ao mundo em guerra. Dito de outro modo, a montagem do documentário articula a fantasia em contraponto com a realidade, o que faz com que o tom geral do filme se expresse através da enorme dissonância que resulta da articulação de duas visões bastante diferentes: uma diz respeito ao bem-estar aparente, à festividade que se faz sentir em Lisboa (que coincide com a Exposição de 1940<sup>170</sup>) e à neutralidade política portuguesa face a uma guerra que deflagra na Europa; a outra visão diz respeito à realidade sórdida da guerra e à vida desoladora dos refugiados de passagem por Portugal.

A visão que diz respeito ao bem-estar, à festividade e à neutralidade do país face à guerra é, como veremos, uma visão construída meticulosamente pela propaganda e pela censura, de acordo com os ideais político e ideológicos do regime salazarista. No plano da imagem, essa visão manifesta-se na (quase) totalidade de imagens de arquivo, sobretudo, imagens do *Jornal Português*, que reforçam os ideais do regime.



**Fotograma 76:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 77:** *Fantasia Lusitana*

<sup>169</sup> Entrevista a João Canijo in “Extras” do DVD, do documentário *Fantasia Lusitana* (2010), sobre o qual o realizador comenta: “Mostrámos ao José Gil que reforçou a minha ideia dos dois níveis de realidade. Pronto! Se o senhor diz é porque eu devo estar certo. E portanto é isto mesmo. (...) Depois daí já montamos a partir dos dois níveis de realidade, ou seja, da fantasia em contraponto com a realidade (...)”

<sup>170</sup> A propósito da Grande Exposição de 1940, Fernando Rosas fala de uma arte ao serviço do Estado, de uma “encenação artística da ditadura” (<http://www.rtp.pt/play/p1786/palcos-agora>).



**Fotograma 78:** *Fantasia Lusitana*

Os fotogramas 76, 77 e 78 são representativos da estética fascista que percorre a Europa durante este período: o alinhamento e a coreografia da grande classe de ginástica (fotograma 76); a marcha cadenciada da mocidade portuguesa (fotograma 77); os soldados em marcha (fotograma 78).

Também através da propaganda são disseminadas ideias de cariz paternalista e católico. O ano de 1940 sinaliza, simultaneamente, o ano da Grande Exposição e o ano em que é celebrada a concordata entre o Estado Novo e a Santa Sé e que vai promulgar a enorme cooperação entre o regime e a fé católica. Observe-se através do fotograma 79, em picado, o poder hierárquico, de cariz religioso, patriarcal e nacionalista que a propaganda do regime procura disseminar: “Abaixo de Deus, a Pátria”.



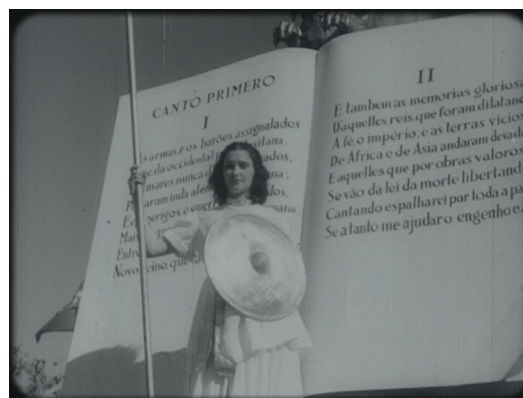
**Fotograma 79:** *Fantasia Lusitana*

Também as várias sequências da Exposição do Mundo Português concorrem no *dizer* dessa festividade nacional que, como veremos adiante, procura fortalecer a

glória dos portugueses em torno dos feitos históricos do passado (fotograma 80 e 81), da cultura nacional (fotograma 82) e da missão portuguesa no mundo (fotograma 83).



**Fotograma 80:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 81:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 82:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 83:** *Fantasia Lusitana*

No que diz respeito ao plano do som, a construção do discurso do regime faz-se entoar a duas vozes, em *off* (o som também é material de arquivo): a voz do narrador das actualidades<sup>171</sup> e a voz de Salazar. Na perspectiva de Ribas, a voz de Salazar surge como um eco que, para além de simular o som dos noticiários quando discursa para o povo, amplifica a importância discursiva do líder (Ribas, 2014: 208).

SALAZAR: “(...) alguns não vêem que trabalhamos por manter a identidade do ser colectivo, reforçando a nossa personalidade nacional e é isso que fazemos (...).

<sup>171</sup> Uma das vozes predominantes das actualidades e afeta ao regime é a voz do cineasta António Lopes Ribeiro (Ribas, 2014: 208).



Como podemos verificar, o próprio discurso oficial do regime assume a sua posição em “manter” a “identidade do ser colectivo”, ou melhor, em construir uma identidade colectiva que sirva as funções política e ideológica do Estado. Por um lado, a despolitização, o uso da violência, a repressão das individualidades (através do medo), a conquista das pessoas através do corporativismo, fazem parte da opção de Salazar para unificar o povo; por outro lado, a utilização da propaganda (com uma estética fascista) para construir o português, através dos mitos da passividade, da neutralidade, da Lusitânia. Portugal é um país modesto, mas auto-suficiente: esta é a ideia que se pretende difundir no período de Salazar.

Até aqui foram analisados alguns aspectos visuais e sonoros do documentário *Fantasia Lusitana* que expressam a “fantasia” do projecto salazarista em torno da portugalidade, do colectivo português, da ordem, da disciplina, da modéstia etc. Debruçemo-nos por ora, na forma como é denunciada essa fantasia no filme. Logo no fotograma inicial pode ler-se “Visado pela Inspeção dos Espectáculos”, o que traduz por si só a falta de imagens da própria realidade portuguesa. Também o título do filme denuncia essa ilusão segundo a qual vivem os portugueses que, segundo o realizador<sup>172</sup> “(...) o título é um pleonismo, porque lusitano também é a fantasia. Portanto, é a fantasia de uma coisa que já é fantasia de si”.

Quanto à própria realidade portuguesa, dessa há poucas imagens, por causa da censura. A ideia de um “Portugal profundo” ou real da década de 40 é traduzida no documentário por uma falta de imagens, com excepção, por exemplo das imagens dos bebés (fotogramas 84 e 85) e dos operários em marcha.



**Fotograma 84:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 85:** *Fantasia Lusitana*

---

<sup>172</sup> Entrevista a João Canijo in “Extras” do DVD, do documentário *Fantasia Lusitana* (2010).

As imagens dos bebés denunciam o enorme contraste entre os ricos e os pobres, que é determinado pela roupa que vestem, logo após o seu nascimento. Também as imagens do operariado em greve revelam os enormes contrastes dentro do próprio país, uma vez que testemunham um movimento subterrâneo que contrasta com o movimento oficial.

A realidade da guerra pode ser observada, sobretudo, através das imagens dos arquivos alemães: dos judeus assinalados com fitas pretas para que possam ser identificados dentre os demais (fotograma 86); das lojas também identificadas com letras grandes “Jude” (fotograma 87).



**Fotograma 86:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 87:** *Fantasia Lusitana*

Todavia, a ideia de “fantasia” segundo a qual vivem os portugueses é denunciada, sobretudo, pela fricção que resulta da articulação das vozes em *off* entre a ideia de um colectivo português e os testemunhos individuais dos estrangeiros, ou seja, entre o discurso da propaganda salazarista (pelas duas vozes que referimos anteriormente) e os textos<sup>173</sup> dos refugiados famosos e de passagem por Portugal – os escritores Alfred Döblin e Antoine de Saint-Exupéry e a actriz Erika Mann, pelas vozes de Hanna Schygulla, Rudiger Vogler e Christian Patey.

Através do testemunho de Alfred Döblin (de passagem por Lisboa em Outubro de 1940), somos introduzidos na cidade de Lisboa através da claridade e do ruído que, segundo Döblin caracterizam a cidade neste período. Habitado a viver na escuridão,

<sup>173</sup> “Portugal” in *Schicksalsreise*, de Alfred Döblin; “Lisbonne Jouait au Bonheur” in *Lettre à un otage*, de Antoine de Saint-Exupéry; “In Lissabon Gestrandet” in *Ausgerechnet Ich. Ein Lesebuch*, de Erika Mann.



pela força das circunstâncias da guerra, Döblin recorda o forte impacto quando se confronta com a claridade da cidade de Lisboa e que contrasta com a escuridão das cidades em guerra. Para além dessa claridade, Döblin descreve-nos o ruído que paira sobre a cidade de Lisboa: a música, os bailes, os risos, as campainhas dos eléctricos, as buzinas dos carros.

DÖBLIN: Se agora me pedissem para falar de uma coisa muito elementar em Lisboa para além do calor terrível, do ar ardente nunca antes sentido, terei de mencionar o ruído. A cidade de Lisboa é uma cidade meridional carregada de ingenuidade e sensualidade – até mesmo na desinibição da sua gente – próprias de uma criatura subtropical. Lisboa é, usando termos industriais, uma fábrica moderna para a produção de ruído.

Ao referir-se à cidade de Lisboa como uma “fábrica moderna para a produção de ruído”, Döblin oferece uma visão completamente diferente da ideia de ruído descrita pelo narrador das actualidades. O narrador das actualidades descreve o ruído das *Blitz*<sup>174</sup>, ou seja, descreve os vários tipos de ruído a partir do momento em que é accionado o alarme que anuncia a aproximação dos inimigos, o ruído do pânico que se instala, o ruído dos aviões inimigos, o ruído das antiaéreas, o ruído do lançamento das bombas, o ruído das bombas quando tocam no chão, o ruído dos estilhaços. A partir desta breve descrição do ruído das *Blitz*, para a qual contribui a força das imagens que a acompanham, podemos apreender não só a dimensão do trágico subjacente a esse ruído da guerra, mas também o facto desse ruído, segundo o narrador, estar distante de Portugal por causa da neutralidade política de Salazar. A ideia de neutralidade pode ser observada através do enorme contraste entre o conjunto de excertos em movimento que descrevem a *Blitz*, ao qual se segue o excerto em movimento de um grupo de jovens portugueses a cantar (fotogramas 88-89).

---

<sup>174</sup> NARRADOR: “*Blitz* é uma coisa em que toda a gente fala desde 1940 nos países beligerantes e nos neutrais. Saberão, no entanto, os que vivem nos países neutrais, o que de facto é uma blitz? Talvez não. Começamos pois. As aflições começam sempre ao toque antipático das sereias. Depois, começa a atormentar-nos nos ouvidos, o ruído dos aviões inimigos. Os ruídos são como as cerejas, um puxa o outro. E assim é que no geral, se ouve logo em seguida o barulho das antiaéreas gritando cada vez mais próximo de nós: Não passará. E quando passam, apressam-se a mandar cá para baixo os seus cartões-de-visita. Na verdade o que melhor se ouve quando nos cai uma bomba muito perto, não é o seu estativo, mas sim o barulho dos estilhaços, vidros partidos e casas que se vão abaixo das pernas, logo que o nosso maior susto começa a passar. Há bombas de todos os tamanhos, pode matar uma simples pessoa, pode matar sete coelhos numa só cajadada, isto é, derrubar um quarteirão de casas inteiro. É claro, a amostra ouve-se num minuto, enquanto a autêntica blitz se prolonga às vezes, por uma noite inteira.”



**Fotograma 88:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 89:** *Fantasia Lusitana*

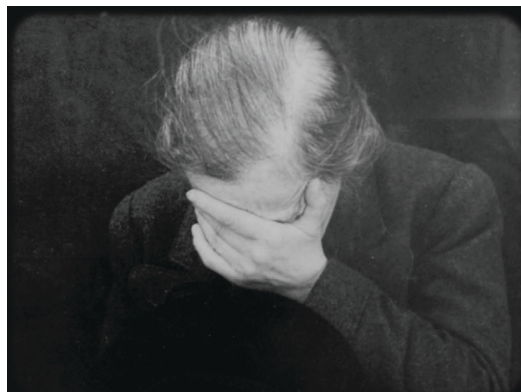
Todavia, como já observamos, para Döblin o ruído está inserido no interior do próprio país: para além da claridade, do brilho, da festividade, etc., Döblin descreve o ruído também como uma explicação para o hábito dos portugueses cuspirem no chão<sup>175</sup>. Se estivesse num país em guerra, Döblin observaria nesse acto de cuspir no chão uma afirmação política, todavia, está em Portugal que é um país neutro. Por isso, em Portugal, o acto de cuspir no chão é colocado ao nível do ruído, porque ambos “o cuspo e o ruído são parte do mesmo”, ou seja, da fábrica de produção de ruído.

Através do testemunho da actriz Erika Mann (de passagem por Lisboa em Outubro de 1940), somos conduzidos à tristeza, à pobreza e à angústia dos refugiados que vagueiam pelas ruas e que enchem os cafés da cidade de Lisboa. Mann descreve o cheiro nauseabundo da indumentária dos refugiados no interior dos cafés. São refugiados de várias nacionalidades (belgas, noruegueses, franceses, alemães, austríacos, checos) que, sem dinheiro, roupa ou documentos de identificação, percorrem sem sentido as ruas da cidade e fazem apenas o que lhes é permitido: esperar (fotogramas 90-91).

<sup>175</sup> DÖBLIN: “Cospe-se em Lisboa. (...) É um fenómeno natural. Todos o fazem, novos e velhos, homens e mulheres, civis e militares. Cospem mesmo sem ter pastilha elástica, digamos que o fazem sem razão aparente, assim, sem mais nem menos. E o que significa esse cuspir? Portugal é um país neutro. Se estivesse a ser ocupado, como é o caso da Holanda e da Noruega, eu diria que se tratava de uma espécie de afirmação política, de um desabafo. Mas, felizmente para nós, são independentes. Precisamos de uma explicação e encontramos-la no ruído. O cuspir e o ruído são parte do mesmo. Como não podem gritar continuamente e como nem todos dispõem de um badalo, cospe-se, manifestando, como tal, pelo menos uma boa vontade.”



**Fotograma 90:** *Fantasia Lusitana*



**Fotograma 91:** *Fantasia Lusitana*

Finalmente, através do testemunho do escritor Antoine de Saint-Exupéry (de passagem por Lisboa em Dezembro de 1940), somos guiados às zonas ricas próximas de Lisboa, nomeadamente Cascais e Estoril, ou seja, os locais de espera dos exilados abastados e dos diplomatas. Exupéry conduz-nos ao interior do Casino Estoril que, todas as noites, se entulha de fantasmas que apostam fortunas, apenas para se sentirem vivos. Também através do testemunho de Saint-Exupéry somos confrontados mais uma vez com a fantasia construída pelo regime.

ANTOINE SAINT-EXUPÉRY: Lisboa surgiu-me como uma espécie de paraíso claro e triste. Falava-se muito de uma invasão iminente e Portugal agarrava-se à ilusão da sua felicidade. Lisboa que tinha montado a mais bela exposição do mundo, sorria de um sorriso um pouco pálido, como o das mães que não têm notícias de um filho que está na guerra e tentam salvá-lo com a autoconfiança. (...)

SALAZAR: Enquanto o resto da Europa se debatia numa guerra incongruente, a festa jubilar de Portugal oferecia a todo o mundo o exemplo da nossa disciplina e da paz que soubemos merecer.

Através deste contraste de pontos de vista, podemos observar a ideia de “ilusão” na qual se apoia Portugal, ou melhor, o regime de Salazar e a forma falaciosa como o regime utiliza o argumento da “neutralidade” para fortalecer os ideais nacionalistas e para justificar a não-participação de Portugal na II Guerra Mundial. O Estado Novo assume-se como um fenómeno que transcende a guerra e proclama a não-participação de Portugal no caos que assombra a Europa, como uma proeza única oriunda de uma neutralidade política por parte do regime. De tal forma que, no final

do documentário, o fim da guerra é festejado com uma vitória nacional, como o “Dia S” (19 de Maio de 1945: manifestação da vitória nacional, no Terreiro do Paço), ou seja, o dia de Salazar e de Carmona, cuja liderança tem o enorme mérito de salvar Portugal da guerra. As imagens da inauguração do monumento Cristo-Rei, em 1959, surgem, simultaneamente, como um agradecimento divino e uma homenagem a Salazar pela missão salvífica do povo português por causa da “neutralidade” política da sua liderança. Todavia, esta neutralidade, para além de ser falaciosa e uma estratégia para fugir à guerra, assume-se, por assim dizer, como uma “neutralidade colaborante” com o regime nazi.

Retomemos os testemunhos das vozes em *off*, absolutamente decisivos na demonstração dessas visões contrárias entre a fantasia lusitana e a realidade dos exilados. Exupéry salienta que, face a uma

“invasão iminente (...) Portugal agarrava-se à ilusão da sua felicidade. (...) Portugal ignorava o apetite do monstro. Recusava-se a acreditar nos sinais. Exibia todas as suas maravilhas. Mostrava os seus grandes homens. À falta de um exército, à falta de canhões, levantara contra o ferro do invasor todas as suas sentinelas de pedra: os poetas, os navegadores, os conquistadores. Todo o passado de Portugal à falta de exército e de canhões, bloqueava o caminho. Quem ousaria esmagá-lo diante da herança de um passado tão grandioso?”

É com ironia que Exupéry analisa toda a festividade extasiante e a imagem irrealista de si que Portugal procura dar não apenas ao estrangeiro, mas aos próprios portugueses. De facto, através da Exposição de 1940 é revisitado o passado grandioso de Portugal: os poetas, os navegadores, os conquistadores (fotogramas 80 e 81), mas também o Portugal colonizador (fotograma 83), através das imagens de um grupo de guineenses colocados na exposição com o objectivo de ilustrarem os seus hábitos e costumes, ou antes, uma realidade colonizadora que em nada corresponde à exploração colonial à qual estes povos estão submetidos. Também as imagens (fotograma 82) das várias réplicas das vilas e aldeias de Portugal na exposição escondem a miséria, a fome e a pobreza que existe em Portugal. Enfim, esta exposição encena uma imagem do país, da sua história e das suas ilustres, mas que esconde a realidade sórdida do país. Por isso, o testemunho de Exupéry é fundamental para compreendermos melhor a dimensão do trágico no documentário, uma vez que a sua visão sobre a Grande Exposição contrasta com o discurso oficial que acompanha as imagens das actualidades sobre a Grande Exposição. O testemunho de Exupéry não

só denuncia a tragicidade da “queda” do poder e da hegemonia do país de outrora que tenta a todo o custo dar uma imagem contrária de si através da Grande Exposição, mas também denuncia a imagologia nacional como uma cultura de fantasmas, de espectros sublimados resgatados pelo regime para revivificar a glória perdida e para pedir misericórdia pelo seu passado glorioso, ou seja, denuncia a Grande Exposição como uma estratégia de sensibilização para escapar à guerra.

Apesar dos anos que nos distanciam desse período e mesmo após as enormes transformações alcançadas com o 25 de Abril, esse mundo de fantasia ainda ecoa nos tempos que correm ou, por outras palavras, esse mundo ainda dá origem a uma série de irrealidades das percepções que os portugueses tinham e (ainda) têm do regime da época passada. O próprio realizador João Canijo considera que a única ligação entre o presente e o passado, a existir, é apenas uma ligação mítica e à qual os portugueses recorrem incessantemente para a afirmação da sua identidade<sup>176</sup>. Também para Eduardo Lourenço, o Portugal do presente vive ainda no passado, sobretudo através de uma cultura que continua a celebrar os episódios míticos do passado, a convocar e a sublimar os seus fantasmas (Lourenço, 2004: 66-67).

Nós, ou estamos, sem metáfora ou figura retórica nenhuma, realmente no passado, de tal modo que revivê-lo em termos de folclore é um pleonasmo, ou servimo-nos apenas dele para decorar, por intermitência, um puro presente, um dia a dia que a si mesmo se basta. (Lourenço, 2004: 67)

Recorrendo a um mimetismo cultural que está atrelado a um mundo de espectros, de fantasmas, ou seja, de uma cultura que se alimenta dos heróis do passado<sup>177</sup>, produzimos uma cultura encenada (*ibid.*: 31). É sob essa cultura encenada e sob essa memória em permanente revisão que se constrói o futuro (*ibid.*: 62).

---

<sup>176</sup> “Eu li há pouco tempo aqui num órgão de comunicação nacional (...) um rapaz historiador que fez pela primeira vez uma biografia do Salazar histórica e que fala de um embaixador americano, que durante a guerra convivia com o Salazar (...) e que num dos primeiros relatórios que fez para a América dizia que depois de falar com Salazar percebeu que Portugal vivia numa ditadura governada não por um ditador mas por um triunvirato que era o Salazar, o Vasco da Gama e o Afonso D. Henriques (...). Há uma falta de ligação total com a realidade e uma ligação artificial a uma glória passada, a uma grandeza que nunca existiu. Que é só mítica”. Canijo *in* extras DVD de *Fantasia Lusitana*.

<sup>177</sup> “(...) os nossos heróis reais são literatura, criaturas sem morte possível (...)” (Lourenço, 2004: 65-66).

Levar para o futuro o nosso passado mais mitificado do que transfigurado, concebê-lo como espaço e vida onde o nosso ex-passado, mesmo o que deixou na memória universal uma recordação indelével, é apenas a máscara dourada da nossa impotência presente, não é a melhor maneira de nos dirigirmos para e de realmente alcançarmos um futuro.(...) Numa civilização e numa cultura em estado de vertigem em todos os domínios (...). Talvez por isso se explique a tentação recorrente de buscar no passado uma espécie de seguro simbólico contra essa instabilidade ontológica, sobretudo num povo como o nosso, de milenária vivência rural, que só podia ser surpreendido pelo futuro por naturais acidentes já incluídos na sua espera ou por catástrofes tidas imediatamente como castigo de Deus ou seu aviso. (Lourenço, 2004: 67-68)

Em relação ao passado “Exploramo-lo, lembramo-nos dele para tapar os buracos e o pânico do presente” (*ibid.*: 70). Como se esse passado em constante revisitação colmatasse uma qualquer falta do presente para nos mantermos senhores de um poder, também ele espectral e barroco. Assim, mantemos com o presente e connosco mesmos uma relação irrealista.

Para concluir, como tivemos oportunidade de observar, em *Fantasia Lusitana*, a dimensão do trágico pode ser apreendida a partir da enorme fricção que se estabelece entre a visão irrealista que Portugal procura transmitir a si e ao Estrangeiro e a visão dos Estrangeiros sobre Portugal, durante o período compreendido entre 1939-1945. *Fantasia Lusitana* conduz-nos ao drama da espera através de imagens e testemunhos reais e é nesse drama da espera que reside o fundamento trágico do documentário. Através dos testemunhos de Döblin, Erika Mann e Saint-Exupéry, *Fantasia Lusitana* mostra-nos a angústia de quem espera o fim da guerra ou a chegada dos bárbaros; de quem está consciente da chegada iminente dos bárbaros e de toda a destruição que a acompanha; de quem não quer transitar da espera à experiência da guerra; de quem espera, no meio da multidão, sem ilusões porque está demasiado consciente. Por isso, Döblin fala-nos de quem sente o contraste entre a claridade de Lisboa e a escuridão de um país em guerra, fala-nos da consciência do ruído de quem espera no meio de uma multidão em festa porque não está consciente do horror; Erika Mann fala-nos da tristeza, da pobreza e da angústia dos refugiados que percorrem sem sentido as ruas de Lisboa; Saint-Exupéry fala-nos dos refugiados mais abastados, como fantasmas, no Casino Estoril enquanto apostam fortunas para se sentirem vivos.

Assistir ao documentário *Fantasia Lusitana* no contexto actual de um Portugal que está atrelado a um projecto Europeu cada vez mais em risco de ruir pela ameaça

do crescimento dos movimentos da extrema direita alerta-nos para a possibilidade de podermos ser esse quem de que falámos anteriormente: o *quem* que pode ser qualquer um de nós. Apesar das mudanças alcançadas com o 25 de Abril, com a entrada da CEE e posteriormente com a entrada na UE, com a crise económica da Europa da última década, com o drama dos refugiados e com o crescimento dos movimentos da extrema-direita por toda a Europa, não podemos deixar de falar de um trágico actual que nos remete novamente ao drama da espera. Esperamos, não com a mesma festividade e entusiasmo como são apresentados os nossos pais ou avós em *Fantasia Lusitana*, porque estamos ou demasiado distraídos ou demasiado conscientes da possibilidade de uma nova chegada dos bárbaros. Por isso, assistindo ao documentário *Fantasia Lusitana* ficamos com a sensação que, desde a década de 40, estivemos sempre à espera de uma verdadeira mudança que abra o país para o futuro. Contudo, enquanto esperávamos esquecemo-nos de construir novas metáforas, ou seja, continuámos à espera da mudança com a mesma imagologia e com a mesma cultura encenada das décadas passadas. O trágico vive-se agora no presente: na consciência da incerteza com que se vive na Europa, na certeza de que aprendemos pouco com a história e com os testemunhos das épocas passadas. Estamos a ficar novamente paralisados ante o crescimento do monstro porque não estávamos à espera que ele nos assombrasse tão cedo. São estas as tomadas de consciência que o filme de Canijo pode despertar no espectador através do modo como em 2010 decide *convocar* o nosso passado.

#### 8. 4. O Alto e o Baixo em *Sangue do Meu Sangue* (2011)

No seguimento do estudo dos contornos do trágico na obra cinematográfica de João Canijo, este subcapítulo propõe uma leitura do filme *Sangue do meu Sangue* (2011) a partir da análise de alguns aspectos narrativos e estéticos, que prioriza as ideias de “alto” e “baixo”. Esta análise desdobra-se a partir de dois eixos principais: (i) o primeiro eixo procura delinear a expressão do coro e a sua articulação com as personagens; (ii) o segundo eixo procura analisar a manifestação do alto e do baixo em *Sangue do Meu Sangue*, sobretudo, com base na relação entre as personagens e o *décor*.

Em traços gerais, *Sangue do Meu Sangue* narra a história de uma família que vive numa casa minúscula do Bairro Padre Cruz, em Lisboa. Márcia (Rita Blanco) vive com a irmã Ivete (Anabela Moreira) e com os dois filhos, Cláudia (Cleia Almeida) e Joca (Rafael Moraes). Em termos narrativos, o filme desdobra-se a partir de duas narrativas em simultâneo: uma diz respeito às personagens Márcia e Cláudia, mãe e filha; a outra diz respeito às personagens Ivete e Joca, tia e sobrinho. A narrativa que envolve Cláudia e Márcia incide no facto de Cláudia dar a conhecer a Márcia o seu envolvimento com um homem casado, Alberto (Marcello Urgeghe). Paralelamente a este envolvimento, Cláudia mantém o namoro com César (Francisco Tavares). Cláudia decide mostrar Alberto a Márcia, sem que este se aperceba. Por sua vez, Márcia reconhece Alberto (em tempos, Beto, como é tratado por Márcia, foi um morador do bairro, com o qual Márcia se envolveu numa noite e do qual resultou uma filha, Cláudia). Cláudia não sabe que Alberto é seu pai, e *vice-versa*. Márcia tenta demover o relacionamento amoroso entre Cláudia e Alberto e, quando descobre que Cláudia está grávida, Márcia informa Alberto do seu verdadeiro grau de parentesco em relação a Cláudia. Alberto põe fim ao relacionamento com Cláudia, sem nunca revelar que é seu pai. No que diz respeito à narrativa que circunda as personagens Joca e Ivete, esta resvala de uma tentativa de Joca (pequeno traficante) em desviar droga, sem ser detectado pelo chefe Telmo (Nuno Lopes). Uma vez descoberto, Joca vê-se obrigado a pagar a dívida. Joca não tem o dinheiro necessário e Telmo exige que seja Ivete a pagar (sexualmente) a dívida do sobrinho. Telmo submete Ivete a humilhações e a uma violência sexual, acabando por ficar sob a mira de Joca.



### Configurações Corais

Tal como os filmes *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003), *Mal Nascida* (2007) e *É o Amor* (2013), *Sangue do meu Sangue* (2011) caracteriza-se pela sua aderência à realidade. Este filme centra a sua atenção no bairro Padre Cruz, um bairro da cidade de Lisboa que, entre outros aspectos, se caracteriza pelo seu carácter multicultural e pela situação socioeconómica problemática das pessoas que aí moram.

Em *Sangue do Meu Sangue*, o coro é representado, sobretudo, pelo colectivo de moradores do bairro, nomeadamente os clientes do estabelecimento onde Cláudia trabalha e os vizinhos de Márcia. Tal como nos filmes anteriores, em *Sangue do Meu Sangue* podemos observar uma série de estratégias através das quais o coro se articula com as personagens.



**Fotograma 92:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 93:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 94:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 95:** *Sangue do Meu Sangue*

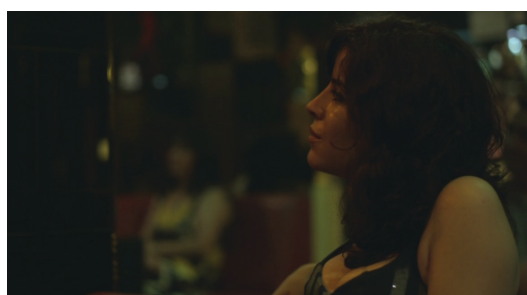
Através destes fotogramas podemos observar a articulação simultânea do coro e das personagens no plano da imagem: através do fotograma 92, em plano geral, podemos observar Ivete que se faz acompanhar por uma moradora do bairro; também no fotograma 93, em plano aproximado de peito, podemos observar essa articulação a

partir da interacção entre Cláudia e uma cliente do supermercado onde Cláudia trabalha; no fotograma 94, a profundidade de campo potencia essa articulação, desta vez entre as raparigas que frequentam o café e as personagens Márcia e Alberto. Ainda em relação ao fotograma 94, a profundidade de campo permite-nos observar uma rapariga do lado de fora do café que observa o seu interior através da janela. Márcia e Alberto encontram-se precisamente no meio daquelas três mulheres: das que estão à frente e da que está atrás. O fotograma 95 mostra-nos a simultaneidade das personagens e dos elementos do coro no plano da imagem, neste caso específico, os vizinhos. Um pouco à semelhança do que acontece com o filme *Antígona* (1992), de Straub e Huillet, em que o coro e as personagens estão separadas por um alinhamento de pedras (no chão) que divide o espaço do coro e o espaço das personagens, também no fotograma 95 do filme *Sangue do Meu Sangue*, é o muro que determina esta divisão espacial. Do lado esquerdo do muro, o quintal da família que protagoniza o filme, do lado direito, o quintal dos vizinhos. Através da proximidade das portas de entrada de ambas as habitações conseguimos perceber as dimensões bastante reduzidas das casas.

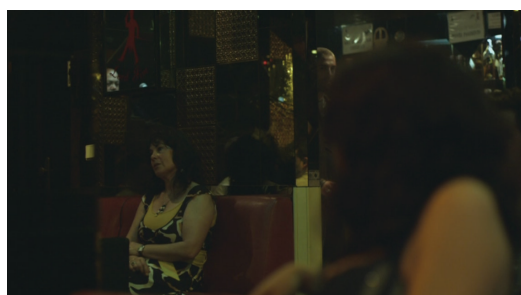
Se a partir do fotograma 95 os vizinhos e as personagens estão separados em termos espaciais no plano da imagem, no plano do som acontece precisamente o contrário. A dimensão dessas habitações é de tal forma reduzida, que as vozes e os diálogos do casal vizinho invadem praticamente todas as cenas que se desenvolvem no interior da casa de Márcia. Dito de outro modo, as vozes dos moradores mas, sobretudo, as vozes desses vizinhos mais próximos pontuam ininterruptamente para um fora de campo, contribuindo, assim, para a criação da ambiência do bairro que envolve as cenas que se desenvolvem no interior da casa. Para recorrer à ideia de Deleuze, o povo que falta na imagem é construído na banda sonora, neste caso específico, através das vozes dos moradores do bairro. Por isso, o *continuum* sonoro tem uma enorme importância no filme, pois adverte-nos impreterivelmente para a presença do bairro como um organismo vivo, ao qual é impossível escapar, pois estamos nas suas entranhas. Por isso, no início do filme, à medida que Joca se dirige em direcção ao interior do bairro, entramos no burburinho do bairro: cães a ladrar, música a tocar, as roldanas dos estendais da roupa, crianças a gritar. A estas sonoridades que surgem no começo do filme, junta-se os ininterruptos diálogos em *off* da vizinhança de Márcia e a banalidade das conversas que caracteriza grande parte

dos diálogos que se estabelecem entre as personagens principais. Tal como no filme *Mal Nascida* (2007), também em *Sangue do Meu Sangue* podemos observar uma forte presença das televisões, mais especificamente do som das televisões que acompanha algumas cenas do filme, sobretudo, as cenas que envolvem Telmo.

Na cena do bar, existe um plano muito representativo não só da articulação entre as personagens e o coro mas, sobretudo, da projecção futura que determinados elementos do coro representam para as personagens, em momentos específicos. Referimo-nos, por exemplo, ao plano em que podemos observar Ivete, sentada, a ouvir César e a sua melhor amiga a cantar karaoke.



**Fotograma 96:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 97:** *Sangue do Meu Sangue*

Neste plano que privilegia a profundidade de campo, podemos observar uma mudança de foco quando Ivete desvia o olhar para o seu lado direito. Esta mudança de foco assume um duplo sentido: por um lado, assinala o momento em que Ivete cruza o olhar com o olhar de Telmo; por outro lado, sinaliza o momento em que Ivete se revê naquela mulher sentada no banco ao lado, ou seja, Ivete projecta-se a si mesma, no futuro, sozinha. A solidão é um aspecto que aflige esta mulher de trinta e poucos anos, que não tem filhos e que não consegue manter uma relação com um homem que não seja apenas de cariz sexual. Ivete refere o facto de os homens se aproximarem dela apenas para sexo e o facto de não ter ninguém, à excepção do sobrinho Joca.

### **Entre o Alto e o Baixo**

Na primeira parte desta investigação tivemos a oportunidade de observar alguns aspectos da tragédia quando cruzam os temas “baixo” e “alto”. Consideramos que um dos aspectos que caracterizam a tragédia é o movimento da queda, ou seja, o movimento que vai do alto para o baixo, todavia, não deixamos de referir que a vida

comporta não só o movimento da queda, o tumultuoso movimento que vai do alto ao baixo, mas também do baixo ao alto. Daí, a ideia da existência de dois planos, o alto e o baixo, e a ideia de que são planos opostos da condição humana e protagonistas de um conflito constante. Segundo Bataille, no interior do corpo humano o sangue circula em igual quantidade do alto para o baixo e *vice-versa*. O problema está em olhar-se para a vida humana como uma elevação, na medida em que, com os pés dentro da lama e com a cabeça dentro da luz, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os eleve sem regresso dentro do espaço puro. O problema está em fazer-se a divisão de universos em inferno subterrâneo e em céu puro ou a concepção de que a lama e as trevas são os princípios do mal e de que a luz e o espaço celeste são os princípios do bem. De facto, para Bataille a vida humana comporta a angústia de ver um movimento que vai da imundice ao ideal e do ideal à imundice (Bataille, 1929-1930: 297). É esta a inquietude do homem, a de saber que subsistem nele uma camada racional e uma animal, simultaneamente. E como Bragança de Miranda defende: “Na verdade, o mais arcaico continua o seu caminho subterrâneo nos escaninhos mais profundos da cultura” (Miranda, 2008: 110).

No que diz respeito ao filme, no genérico inicial somos introduzidos ao “baixo”, ou antes, à subterraneidade a partir de um movimento de câmara que acompanha a deslocação de uma das personagens principais do filme, Joca.



**Fotograma 98:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 99:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 100:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 101:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 102:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 103:** *Sangue do Meu Sangue*

As três primeiras imagens são fotogramas intermédios do movimento de câmara que começa em contra-picado para o céu (fotograma 98) e termina em picado para o bairro (fotograma 100). Dito de outro modo, somos introduzidos no filme a partir deste movimento que nos conduz do alto para o baixo. Os planos que se sucedem acompanham o percurso de Joca ao interior do bairro (fotogramas 101 e 102), mas estacam no momento em que Joca entra numa rua do bairro muito estreita e pouco iluminada (fotograma 103).

Como já foi referido, em termos narrativos, o filme desdobra-se a partir de duas narrativas principais: enquanto uma das narrativas se centra nas personagens Cláudia e Márcia, a outra narrativa centra-se nas personagens Joca e Ivete. Cláudia e

Joca são irmãos e ambos procuram libertar-se das amarras que os prendem a uma espécie de subterraneidade, sobretudo, por causa da sua condição económica e do contexto social onde estão inseridos. Todavia, ambos traçam estratégias diferentes para alterar os destinos que os prendem a essa condição: Cláudia estuda enfermagem e tem um caso com um professor e médico; Joca dedica-se à pequena marginalidade e tráfico de droga.

As duas narrativas desenrolam-se em simultâneo e coabitam um mesmo espaço. Como tal, as relações de cumplicidade entre Márcia e Cláudia e entre Ivete e Joca são descortinadas não só pela relação entre as personagens mas, sobretudo, pela relação que se estabelece entre as personagens e o *décor*. Só para dar um exemplo: no mesmo plano em que podemos observar Márcia e Cláudia, na cozinha, a discutir o envolvimento desta última com um homem casado, também podemos observar Ivete e Joca, no exterior, a discutir o comportamento incorrigível de Joca (fotograma 104).



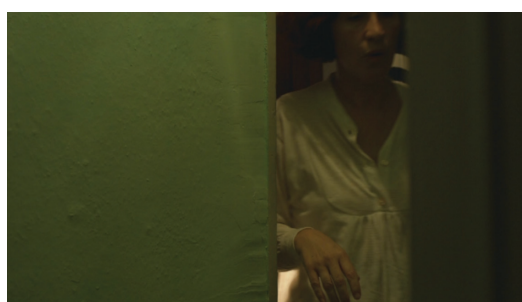
**Fotograma 104:** *Sangue do Meu Sangue*

Este plano fixo mostra o interior da casa através da janela da cozinha (onde se vê mãe e filha) e o exterior da casa (onde se vê tia e sobrinho), em simultâneo. Esta estreita relação entre o interior e o exterior, entre o dentro e o fora parece diluir as fronteiras que são as paredes da própria casa. No entanto, essas paredes estão tão presentes no filme que alertam constantemente para o espaço claustrofóbico que encerram.

Em *Sangue do meu Sangue* parece que é a câmara que se ajusta ao espaço. Ao longo do filme, e sobretudo no que respeita às cenas nos interiores, a arquitectura parece restringir o movimento da câmara (normalmente a utilização de planos fixos ou ligeiras rotações). A arquitectura impõe-se de tal forma na composição dos planos,



que em muitos planos do filme as paredes dos interiores das divisões da casa parecem empurrar a acção para as margens da tela ou para o fora-de-campo. Daqui resulta uma grande fragmentação das personagens. O fotograma 105, diz respeito à sequência em que a Ivete fala com a Márcia sobre os prédios novos, e esta última informa a filha Cláudia sobre a sua pretensão de ir viver com o Hélder (Fernando Luís): nota-se uma grande clausura do espaço minúsculo no qual Márcia se movimenta. O espaço reduzido é delimitado pela parede e pela ombreira da porta que imprime uma forte presença das linhas verticais na imagem e uma forte fragmentação do corpo e do rosto de Márcia.



**Fotograma 105:** *Sangue do Meu Sangue*

Para além do plano da imagem, também o plano do som reforça esta clausura espacial através dos diálogos em *off* (que advêm dos familiares que estão numa outra divisão da casa ou da própria vizinhança). Toda esta clausura espacial reforça o nível raso em que esta família habita: rés-do-chão a dar para um quintal, com um minúsculo primeiro andar. Uma vez que as análises sociológicas muitas vezes usaram, e ainda usam, a terminologia baixo/médio/alto, relacionemos o espaço destas personagens com a sua condição social, e, mais tarde, com as posições da câmara. Cláudia habita um nível talvez não tão raso quanto a sua mãe, tia e irmão, pela promessa que ela representa, ou seja, por ser trabalhadora e uma aluna dedicada. Cláudia representa, senão a prova, pelo menos a possibilidade de escapar ao contexto social onde está inserida e que a prende a esse nível baixo. Para além disso, Cláudia tem um caso com o um professor rico, Alberto. Quanto a Alberto, esta personagem habita o nível médio/alto, não só por viver numa ampla moradia, frequentar hotéis luxuosos e deslocar-se em automóveis caros, mas também pelo que Alberto representa em termos de ascensão social: em tempos, Alberto foi um dos habitantes do bairro e, actualmente

é Professor de Cláudia no curso de enfermagem. Todavia, apesar da proximidade entre Cláudia e Alberto no espaço clandestino dos hotéis caros, ambos estão separados pelos espaços que habitam: enquanto Alberto se move no conforto da sua ampla moradia, Cláudia move-se pelas minúsculas divisões da sua casa.

Relativamente à personagem Joca, o nível baixo ao qual está associado prende-se não só ao espaço que partilha com Cláudia mas, sobretudo, às práticas da pequena marginalidade que já o levaram a uma casa de correcção por insuficiência de idade para outro tipo de penalização. Quanto tenta enganar o chefe, através de um desvio de droga, Joca é apanhado e fica em dívida para com Telmo. Sem dinheiro para pagar a dívida, Joca pede ajuda a Ivete que também não tem a quantia necessária.



**Fotograma 106:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 107:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 108:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 109:** *Sangue do Meu Sangue*

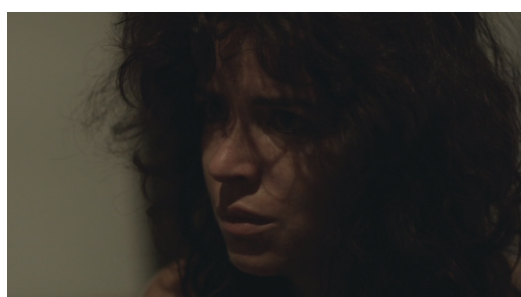
Estes são fotogramas intermédios da cena em que Ivete negocia com Telmo o pagamento da dívida de Joca (fotogramas 106-109). Enquanto negociam, a câmara acompanha o movimento das personagens que ora se levantam, ora se sentam. A cena começa com as três personagens sentadas mas rapidamente se converte num jogo de poder. Ivete levanta-se quando faz a proposta a Telmo para pagar a dívida mais tarde (fotograma 106); Telmo levanta-se e faz uma contraproposta que consiste em Ivete



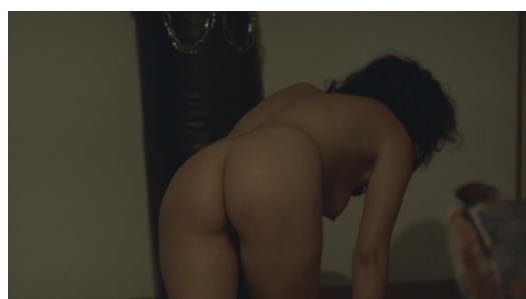
pagar a dívida do sobrinho com sexo (fotograma 107); sem alternativa, Ivete aceita, mas pede a Telmo para o sobrinho não assistir, Ivete é empurrada novamente para baixo, onde fica com o rosto virado para a cintura de Telmo (fotograma 108); Telmo recusa o pedido e aponta a arma a Joca, Ivete levanta-se e aceita fazer tudo como Telmo quer (fotograma 109). Condescendente com o pedido de Ivete, Telmo ordena a Joca que saia. Nesta cena, o “amor incondicional” entre Ivete e Joca ressalta da forma como Ivete aceita ser ela a sacrificada em vez do sobrinho. Por isso, a ameaça de morte de Joca por parte de Telmo é uma estratégia a partir da qual Telmo procura testar os limites de Ivete, ou seja, os limites mais baixos, a violência sexual.



**Fotograma 110:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 111:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotogramas 112:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotogramas 113:** *Sangue do Meu Sangue*

Depois de se despir, Ivete mantém-se de pé, em frente a Telmo que rapidamente a obriga a sentar. Mais uma vez, Ivete é colocada num plano mais raso do que Telmo e nesse plano continua: é de costas que se dirige para o quarto, onde é pontapeada por Telmo para se deitar na cama, e, uma vez por baixo de Telmo, Ivete fica submetida à agressão sexual e física até este levar um tiro de Joca. Se o plano raso de Joca era marcado pela pequena marginalidade, a partir da morte de Telmo fica agora marcado pelo homicídio de um homem. Quanto ao plano baixo de Ivete,

acrescenta-se as humilhações e a agressão sexual à qual se submeteu e resta-lhe apenas o amor que nutre pelo sobrinho.

Da relação entre Cláudia e Alberto resta apenas a eliminação de um feto (subentende-se), fruto da relação incestuosa entre estas duas personagens. Mas se, de facto, existe uma gravidez interrompida, tal é apenas subentendido pelo silêncio que trespassa os planos finais em que Cláudia e Márcia vão ao encontro de Hélder. As condições que levariam Cláudia a afundar-se num plano ainda mais fundo (o plano onde Cláudia se perderia, se soubesse que estava grávida do próprio pai), são abortados a tempo por Márcia.



**Fotograma 114:** *Sangue do Meu Sangue*



**Fotograma 115:** *Sangue do Meu Sangue*

No filme, a luta que se trava contra o subterrâneo corresponde sobretudo à tentativa de as personagens escaparem ao nível baixo que as prende. O filme termina com o plano em que Cláudia e Márcia observam o bairro. Mais uma vez, a mudança de foco tem uma enorme relevância na interpretação deste plano: como resultado desta mudança de foco, a nitidez do bairro ao fundo. É o momento em Cláudia percebe a nitidez dos contornos do bairro, aos quais não há fuga possível.

Por tudo isto, o trágico em *Sangue do Meu Sangue* manifesta-se a partir de um amor poderoso e inexplicável que está vinculado aos laços de sangue: o amor de uma mãe que aceita perder o amor de uma filha para que esta não se perca e, o amor de uma tia que aceita sacrificar-se para salvar a vida do sobrinho.

### 8. 5. *É o Amor* (2013) entre o Optimismo e o Pessimismo

*É o Amor* (2013) é o último filme de João Canijo, no qual procuramos apreender a dimensão do trágico, a partir de uma leitura que intersecta os temas *optimismo* e *pessimismo*, debatidos na primeira parte desta investigação. Tal como nos filmes anteriores, a análise do filme estrutura-se a partir de dois eixos: (i) o primeiro eixo debruça-se sobre o colectivo; (ii) o segundo eixo incide na manifestação do optimismo e do pessimismo a partir da linguagem filmica.

Em traços gerais, *É o Amor* acompanha a vida de um grupo de mulheres da comunidade piscatória das Caxinas, no seu quotidiano que gira em torno da pesca e da vida familiar. Dito de outro modo, ao longo do filme, podemos acompanhar um grupo de mulheres - constituído por Sónia Nunes, Cassilda Pontes, Paula Saraiva e por uma actriz “infiltrada” (Câmara, 2012b), Anabela Moreira -, em vários momentos do seu dia-a-dia: enquanto aguardam a chegada e a partida do barco de pesca; o trabalho na lota; os percursos entre o porto de pesca, localizado em Aveiro, e as suas casas, em Vila do Conde; as conversas no cabeleireiro e nos cafés; as pausas para as refeições.

#### Configurações Corais

Como já referimos anteriormente, *É o Amor* resulta de uma proposta a João Canijo para realizar uma curta-metragem que tivesse como ponto de partida o bairro piscatório das Caxinas, localizado em Vila do Conde. O antigo bairro piscatório das Caxinas tem a particularidade de ser um bairro que se tem vindo a ajustar às várias modificações socioeconómicas das duas últimas décadas (Ribas, s/d). Através do quotidiano da família que o filme acompanha de perto (a família de Sónia), podemos observar que estas pessoas que habitam o bairro e que vivem da pesca apresentam um bom nível de vida, visível através dos bens materiais que possuem. Neste sentido, o filme acaba por propor um novo estereótipo do pescador e da peixeira que abala uma persistente visão estereotipada proveniente de épocas passadas que associa essas pessoas à pobreza.

Assim, tal como nos filmes anteriores de João Canijo, em *É o Amor* é incontornável a importância do colectivo sobretudo porque o filme constrói-se precisamente a partir do colectivo constituído pelas mulheres dos pescadores e por

uma actriz (Anabela Moreira) que se “infiltra” no interior deste grupo.



**Fotograma 115:** *É o Amor*



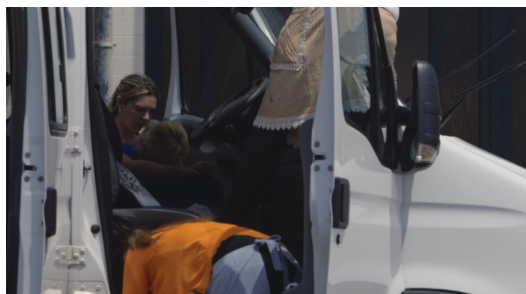
**Fotograma 116:** *É o Amor*



**Fotograma 117:** *É o Amor*



**Fotograma 118:** *É o Amor*



**Fotograma 119:** *É o Amor*

Em termos de imagem, *É o Amor* opta por poucos movimentos de câmara, privilegiando a câmara fixa e os planos longos, através dos quais podemos acompanhar este grupo de mulheres nos afazeres ligados ao trabalho da pesca. Os percursos entre Vila do Conde e Aveiro são registados através de uma câmara posicionada no interior da carrinha que capta as mulheres em diferentes ângulos, sobretudo, através do plano aproximado de peito (fotograma 115) e do grande plano. Os planos filmados no interior da carrinha são pontualmente interrompidos por planos de conjunto do exterior da carrinha, e que acompanham o seu movimento (fotograma

116). Através do fotograma 117 (plano de conjunto) podemos observar a descarregamento do peixe. Este plano marca a divisão de tarefas entre os homens e as mulheres. O trabalho na lota é o grupo de mulheres que o faz: a transferência do peixe de umas caixas para as outras, a pesagem do peixe (fotograma 118), a lavagem das caixas. Após o trabalho na lota, segue-se a lavagem da carrinha (fotograma 119). Em relação ao som, e um pouco como acontece nos filmes anteriores, sobretudo, em *Sangue do Meu Sangue* (2011), em *É o Amor*, os diálogos entre as mulheres, os sons do porto de pesca (dos barcos que partem e dos que chegam ao cais), o som da água que corre da mangueira, os ruídos do armazém onde as mulheres limpam e seleccionam o peixe (caixas que batem umas nas outras, etc.), o som das gaivotas, etc., formam um único *continuum* sonoro que povoa o fora-de-campo.

Deste grupo de mulheres destaca-se Sónia pela forma como a sua “personagem” se impõe em relação aos outros elementos. Sónia é uma das protagonistas do filme, a outra, é a actriz Anabela Moreira.



**Fotograma 120:** *É o Amor*



**Fotograma 121:** *É o Amor*

Não podemos esquecer que Sónia e o marido são os proprietários do barco “Marta Sofia”, o que determina o facto de o trabalho na lota ser gerido por Sónia. Embora os fotogramas 120 e 121 ilustrem a hierarquia que se estabelece entre Sónia e as restantes mulheres, tal hierarquia é ainda mais acentuada na banda som, através da qual ouvimos constantemente as indicações de Sónia sobre o trabalho a realizar.

Todavia, para além da vida associada à pesca, também podemos observar estas mulheres nos seus momentos de lazer ou de pausa no trabalho: a pausa para a refeição (fotograma 122), a pausa para o café (fotograma 123), os rituais religiosos (fotograma 124), a ida ao cabeleireiro (fotograma 125).

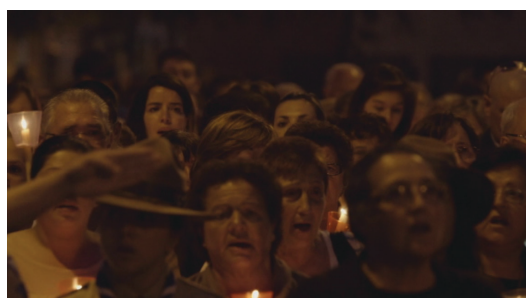




**Fotograma 122:** *É o Amor*



**Fotograma 123:** *É o Amor*



**Fotograma 124:** *É o Amor*



**Fotograma 125:** *É o Amor*

Apesar de *É o Amor* centrar-se sobretudo no colectivo feminino - as mulheres dos pescadores -, o colectivo dos pescadores não é totalmente alheio ao filme. São escassas as imagens da vida dos pescadores, sobretudo, no que diz respeito ao trabalho da pesca no mar. Permanece uma certa incógnita sobre os dias que decorrem entre a partida do barco e o seu regresso ao cais, e que só pontualmente é desvendada pelos relatos das mulheres sobre a vida dos seus maridos no mar como, por exemplo: quando Sónia informa Cassilda do descontentamento do seu marido (Zé) por causa da falta de limpeza da cozinha do barco, tarefa que está destinada ao marido de Cassilda. O filme não deixa de registar a vida desses homens quando não estão no mar: quando descarregam o peixe do barco (fotograma 126), quando estão a caminho de casa (fotograma 127), quando aguardam pelo ordenado (fotograma 128) e quando constroem as redes de pesca (fotograma 129).



**Fotograma 126:** *É o Amor*



**Fotograma 127:** *É o Amor*



**Fotograma 128:** *É o Amor*



**Fotograma 129:** *É o Amor*

Também são registados alguns momentos de lazer destes homens, sobretudo, de Zé (o marido de Sónia) quando está junto da família: nos momentos festivos (as imagens do casamento) (fotograma 130), na missa (fotograma 131), nas refeições com a família.



**Fotograma 130:** *É o Amor*



**Fotograma 131:** *É o Amor*

## Entre o Optimismo e o Pessimismo

*É o Amor* é um filme de contrastes. O filme desenrola-se por entre o optimismo das mulheres dos pescadores mas, sobretudo, entre o optimismo de Sónia e o pessimismo de Anabela. O optimismo de Sónia está ancorado à forma como ela consegue dar sentido à sua vida, sem levantar grandes questões. Na vida, Sónia escolheu a personagem de boa esposa, mãe de família, com os seus afazeres e obrigações entre a vida familiar e a pesca. Sónia manifesta-se satisfeita com a vida e é a primeira a dizer que é uma mulher feliz e realizada. O carisma e a pujança de Sónia percorrem o filme: a sua desenvoltura na forma como coordena as mulheres na lota, na forma como gere os pagamentos mas, sobretudo, como agencia a sua vida familiar e amorosa. No filme, Sónia é uma espécie de mentora, cujos ensinamentos em relação à profissão, ao casamento, etc., parecem estar vinculados a um tipo de conhecimento que é hereditário. Por isso, ao longo do filme, Sónia fornece a Anabela uma série de coordenadas para a construção de uma personagem – a de boa esposa: “A minha mãe costuma-me dizer (...) Sónia, o segredo do casamento é: zangar-se um de cada vez. Se te zangares ao mesmo tempo: birra na certa. (...) E realmente é assim que eu faço (...)”. Sónia é uma mulher que ama o seu marido e diariamente recorre a uma série de estratégias para torná-lo feliz (o bilhete escrito por Sónia com uma mensagem de amor para Zé é a prova disso mesmo). É esse o seu papel. Não queremos com isto dizer que Sónia não conhece a tristeza ou o sofrimento, contudo, Sónia pega nas tristezas passadas como um ensinamento para o futuro. Este é mais um truque que Sónia tenta ensinar a Anabela.

Por seu turno, o pessimismo de Anabela contrasta com o optimismo de Sónia. Anabela não se revê na personagem de esposa e não se sente satisfeita com a profissão de actriz. “Anabela Moreira no meio delas: uma actriz que não acredita no sentido de ser actriz, uma mulher que já não habita a bolha do amor, porque já lá esteve e furou-a, que inveja o estado em que estão Sónia e as suas companheiras maiores do que a vida” (Câmara, 2012b). A falta de sentido de ser actriz... mas continua a sê-lo; a falta de crença no amor... mas continua a procurá-lo, apesar do medo do abandono. Estas e outras questões fazem parte do amplo leque de aspectos que estão associados à angústia, à insegurança, à solidão, ao medo de Anabela. Anabela já não acredita na “bolha do amor” porque já lá esteve várias vezes e essa bolha rebentou sempre. Por isso, *É o Amor* é simultaneamente um filme sobre o amor e



o desamor. *É o Amor* mostra-nos a desilusão na crença no amor, ou antes, na impossibilidade do amor por parte de Anabela, na medida em que esta personagem encerra em si o vazio das paixões, a finitude e a descartabilidade de muitas ligações românticas contemporâneas. Anabela também já não habita a bolha da fé: uma bolha que Anabela habitou quando era mais jovem, mas que também já rebentou. Todos estes rebentamentos são a fonte do seu conhecimento: o movimento cíclico da construção e da destruição. Não há salvação possível. Anabela sabe isso melhor do que ninguém. Anabela caminha em direcção ao futuro com um conhecimento desprovido de ilusão. Em *É o Amor*, Anabela questiona também o sentido da sua profissão e, mais especificamente, o seu contributo para o filme.

Visto isto, em termos de linguagem fílmica, *É o Amor* organiza-se segundo a articulação de dois blocos principais: um dos blocos está relacionado com as cenas que se centram na relação que se estabelece entre Anabela e o colectivo de mulheres mas, sobretudo, entre Anabela e Sónia; o outro bloco está relacionado com as cenas das confissões de Anabela para a sua câmara de filmar. Veja-se por exemplo, o rosto de Anabela quando assiste a um filme dos filhos de Sónia depois de Anabela expor a Sónia o medo de crescer (fotogramas 132 e 133). Um pouco à semelhança do que acontece em *Sangue do Meu Sangue* (2011), em *É o Amor*, Canijo recorre à mudança de foco para destacar um determinado elemento (neste caso concreto é o rosto de Anabela que fica em destaque). No fim do visionamento desse filme, Anabela engole em seco. No plano seguinte observamos Anabela a preparar uma câmara de filmar, para se filmar a ela própria.



**Fotograma 132:** *É o Amor*



**Fotograma 133:** *É o Amor*



**Fotograma 134:** *É o Amor*



**Fotograma 135:** *É o Amor*

Esta é a primeira vez que Anabela surge no filme a filmar-se a si própria (fotogramas 134 e 135). Essa filmagem manifesta-se como uma espécie de confissão: Anabela expressa as suas dúvidas em relação à sua personagem, ou antes, ao processo de construção da sua personagem para o filme, e mesmo em relação a ela própria. A personagem que Anabela precisa de construir reside no processo de ter que se expor si própria às outras mulheres e de se confrontar consigo mesma. Neste sentido, as confissões de Anabela para a sua câmara de filmar expressam uma angústia enorme na construção da sua personagem (no filme e na vida), que contrasta com a facilidade com que as outras mulheres desempenham as suas personagens.

## CONCLUSÃO

Durante a segunda parte desta investigação, tivemos a oportunidade de observar como o cinema de João Canijo desenvolve um *dizer* trágico, através de um conjunto de análises filmicas que problematizam alguns temas do trágico e da tragédia debatidos na primeira parte.

Com base nessas várias análises, verificámos que o percurso cinematográfico de João Canijo é pautado por algumas rupturas e continuidades ao nível de determinados aspectos temáticos, narrativos e estilísticos, a partir dos quais definimos duas fases na sua cinematografia: a primeira fase corresponde aos filmes *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990); a segunda fase corresponde aos filmes *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003), *Mal Nascida* (2007), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e ao documentário *É o Amor* (2013). Definimos estas duas fases do percurso cinematográfico de João Canijo por considerarmos *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990) dois filmes embrionários de um cinema que, a partir de *Sapatos Pretos* (1998), se voltaria definitivamente para a análise da realidade portuguesa, para a procura de um Portugal profundo: um Portugal marcado por enormes conflitos, pelo trauma, pelo fatalismo, pelo pessimismo. Contudo, chamamos a atenção para o risco em aceitarmos de forma literal o faseamento que aqui propomos, uma vez que pode descartar outras possibilidades de leitura da obra do cineasta.

A maior parte dos filmes de Canijo apresenta enormes conflitos familiares. As famílias que protagonizam os filmes *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990) não apresentam grandes preocupações em termos sociais e económicos, uma vez que são famílias de classe média que vivem em Lisboa e, por isso, segundo Ribas (2014: 224-225) são filmes do “centro”. Pelo contrário, as famílias que protagonizam a restante filmografia são famílias que se encontram em situações económicas delicadas, em contextos sociais difíceis e em lugares periféricos (*ibid.*) e onde, portanto, o contexto potencia o trágico porque condiciona as personagens a uma clausura, da qual se procuram libertar mesmo que, para tal, sejam conduzidas a arriscar tudo, inclusivamente a própria vida. Assim, não descurando os filmes *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990), para a compreensão da dimensão do trágico no cinema de Canijo importam, sobretudo, os filmes *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a*

*Vida* (2000), *Noite Escura* (2003), *Mal Nascida* (2007), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013), que se caracterizam principalmente pela sua proximidade à realidade de um Portugal profundo e por algumas estratégias utilizadas pelo realizador nessa aproximação à realidade portuguesa (por exemplo, através da aproximação aos locais e de um processo de trabalho com os actores cada vez mais imbuído de pesquisa *in loco*). Para o nosso estudo sobre um *dizer* trágico no cinema de João Canijo procedemos também à análise do documentário *Fantasia Lusitana* que nos fornece algumas pistas sobre a dimensão do trágico nos contextos português e europeu da década de 40.

Iniciámos o nosso estudo sobre o trágico no cinema de João Canijo com as análises dos filmes que resultam da adaptação das tragédias gregas à nossa contemporaneidade política, social e cultural. Observámos que essa adaptação está longe de ser feita de forma literal por causa dos enormes desvios que afastam a antiguidade grega da contemporaneidade portuguesa. Assim, na adaptação das tragédias gregas à realidade portuguesa no cinema de Canijo, um dos grandes desvios manifesta-se, desde logo, na escolha de uma *mise-en-scène* contemporânea e na preferência do homem comum para protagonista dos seus filmes.

Como observámos, *Filha da Mãe* (1990) resulta da adaptação de algumas cenas das diferentes versões de *Electra* da antiguidade clássica (nomeadamente a *Electra*, de Sófocles e a *Electra*, de Eurípedes). Em *Filha da Mãe*, Canijo constrói duas camadas narrativas: uma das camadas corresponde à cena da peça de teatro no Teatro Nacional D. Maria II (mantém-se a nobreza das personagens da antiguidade clássica que protagonizam a peça, Electra e Clitemnestra) e a segunda camada diz respeito às peripécias do quotidiano das personagens (desviamo-nos das personagens Electra e Clitemnestra para as personagens Maria e Júlia). Embora *Filha da Mãe* seja um filme embrionário na cinematografia de Canijo (segunda longa-metragem), nele já se expressa a vontade do cineasta em tratar o material dos textos clássicos, em trazer as tragédias gregas para junto do homem comum e da *mise-en-scène* contemporânea.

*Ganhar a Vida* (2000) resulta da adaptação livre da tragédia *Antígona*, de Sófocles. Todavia, o seu imaginário cinematográfico acaba por se desviar do texto clássico: desviamo-nos de Tebas para uma comunidade portuguesa de emigrantes que vive nos subúrbios de Paris; desviamo-nos de uma família aristocrática amaldiçoada pelo passado incestuoso de Jocasta e Édipo para uma família comum, também ela

amaldiçoada, mas pelo próprio contexto social que a envolve. Como uma metamorfose de Antígona, surge Cidália: “A mulher metamorfoseada em combatente da justiça como uma assombração de Antígona (...)” (Canijo, 2001). Assim como Antígona, também Cidália entende a existência de valores universais que não podem ser submetidos a leis tirânicas e conservadoras, e por isso, decide enfrentar o poder estabelecido tanto pela autoridade francesa como pela comunidade portuguesa. Assim como Antígona, Cidália é punida pelas consequências práticas do seu acto, resultantes da sua vontade individual, não só pela ordem, pela lei social imposta pelo local de acolhimento, mas também pela lei imposta pela própria comunidade, ‘a lei do silêncio e da não-participação’ (Canijo *apud* Lisboa, 2001). Tal como Antígona, Cidália é a expressão de luta e de resistência. Através de uma leitura do filme *Ganhar a Vida* (2000) centrada na ideia de um desvio do espaço escuro para o claro podemos concluir que, em termos metafóricos, essa transição pode ser entendida como o caminho percorrido pela protagonista por entre os medos e os preconceitos da própria comunidade. No filme, as noções de espaço e de obscuridade são entrecruzadas pelos temas da clausura e do medo.

Tal como a tragédia *Antígona*, de Sófocles, é uma fonte de inspiração em *Ganhar a Vida* (2000), também, em *Noite Escura* (2003), as tragédias *Agamémnon*, de Ésquilo e *Ifigénia em Áulis*, de Eurípedes são uma força inspiradora, sobretudo pelo tema do destino. Desviamo-nos de Áulis para o mundo provinciano do alterne do interior de Portugal; desviamo-nos de uma família aristocrática perseguida por um passado manchado por assassinio, incesto, violação e traição, para uma família (proprietária de uma casa de alterne), também ela deteriorada por traição, adultério e incesto; em vez de serem os deuses, nomeadamente a deusa Ártemis, que pede o sacrifício, é Vladimir, chefe da Máfia russa que pede a Nelson o sacrifício da sua filha mais nova (Ferreira, 2007: 236). Em vez da figura de Ifigénia, surge-nos Sónia, uma adolescente, cujos sonhos embatem num destino, ao qual ela tem necessariamente de se subjugar e do qual ela não se pode desviar, independentemente do que as outras personagens possam dizer ou fazer para contrariar esse destino. As personagens que se arriscam a alterar o rumo dos acontecimentos são arremessadas para o seu fim trágico. Entre outros aspectos, verificámos que, em *Noite Escura*, tudo parece ser excessivo (excesso de cor e brilho, excesso de rostos e corpos) e fragmentado (espaço, corpos e rostos) pelo próprio enquadramento dos planos. Através dos *travellings*, o

espectador deixa-se guiar pelo deambular da câmara que ora estanca nos olhares, partes de corpos ou superfícies indefinidas, ora deles se desvia. O enquadramento, a liberdade da câmara e a montagem do filme revelam um jogo onde, afinal, tudo é vigiado e controlado. Este jogo quebra a ilusão e a liberdade transgressora que o mundo do alterne encena. No que diz respeito à liberdade da câmara podemos mesmo concluir que, quanto maior a sua livre circulação, maior a privação das personagens da sua própria liberdade. Dito de outro modo, quanto maior a liberdade da câmara, maior a clausura das personagens.

No que diz respeito ao filme *Mal Nascida* (2007), este tem como ponto de partida as tragédias *Coéforas*, de Ésquilo, *Electra*, de Sófocles e *Electra*, de Eurípedes. Uma vez que Electra é irmã de Ifigénia, então, tal como em *Noite Escura* (2003), a narrativa de *Mal Nascida* gira em torno das figuras Ifigénia, Electra, Agamémnon, Clitemnestra, Egisto e Orestes. Tal como no filme anterior, desviamo-nos da família aristocrática dos Átridas para uma família rural, proprietária de uma taberna, no interior transmontano de Portugal. Em vez de Electra, surge-nos Lúcia, cujo trauma se traduz por um passado que é constantemente reavivado pelo confronto diário com os assassinos do seu pai, que são o padrasto e a própria mãe. A irredutibilidade em perdoar os assassinos faz com que a resolução traumática em Lúcia passe obrigatoriamente pela vingança. Não há redenção possível na personagem de Lúcia.

Note-se que ambos os filmes, *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), giram em torno da família dos Átridas. Todavia, se nos detivermos nos desvios de um filme para o outro desviamo-nos, em termos espaciais, do mundo do alterne em *Noite Escura* para o mundo rural transmontano em *Mal Nascida*, e, em termos temporais, podemos observar que *Noite Escura* e *Mal Nascida* encenam um antes e um depois, respectivamente, do percurso fatídico da história familiar dos Átridas. Enquanto *Noite Escura* incide sobre o assassinato de Agamémnon (Nelson) pelas mãos de Clitemnestra (Celeste), *Mal Nascida* precipita-se sobre a vingança desse assassinato anterior: o assassinato de Clitemnestra (Adelaide) pelas mãos de Electra (Lúcia) e o assassinato do padrasto Egisto (Evaristo) pelas mãos de Orestes (Augusto). Acrescente-se que, embora *Noite Escura* se debruce, sobretudo, sobre a figura de Ifigénia (Sónia) e *Mal Nascida* sobre a figura de Electra (Lúcia), ambos os filmes exploram o que campo da psicanálise define por “complexo de Electra”. Em *Mal Nascida*, Lúcia (Electra) é a filha “mal nascida” talvez por ser a filha “mal amada”

pela mãe mas, sobretudo, pelo pai (note-se que a mãe e o padrasto de Lúcia assassinaram o pai de Lúcia, por este abusar sexualmente da outra filha que faleceu por causa de um aborto). Lúcia sofre por causa da impossibilidade de ser amada pelo pai, responsabilidade que atribui à mãe e ao padrasto, uma vez que foram os responsáveis por tal ausência. Em determinado momento a mãe confronta Lúcia com o facto de esta não ter sido a preferida do seu pai. Lúcia defende-se alegando que ele preferiu “estragar” a irmã. Em contrapartida, em *Noite Escura* o desejo sexual pelo pai manifesta-se por parte de Carla (Electra) e culmina numa cena de sexo oral. Todavia, em *Noite Escura*, a preferência do pai por uma das filhas é pouco evidente, na medida em que ele aparenta nutrir amor por ambas. Neste filme, Carla (Electra) revela-se “mal amada”, sobretudo, pela mãe: Celeste evidencia constantemente o orgulho e o amor que sente pela filha mais nova Sónia. Note-se que ambos os filmes expõem a prática do incesto, abusos sexuais e agressões (físicas e psicológicas) que impulsionam as personagens, nomeadamente Carla em *Noite Escura* e Lúcia em *Mal Nascida*, para um universo profusamente marcado pelo trauma.

Como temos vindo a observar, embora os filmes *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007) se construam a partir das estruturas narrativas das tragédias da antiguidade clássica, as suas narrativas fílmicas e as suas personagens acabam por se desviar das matrizes e das figuras arquetípicas originais. Temos verificado um enorme desvio face à nobreza das famílias que protagonizam as narrativas: ao adaptar e articular as tragédias gregas com a realidade portuguesa, Canijo substitui as antigas famílias nobres por famílias problemáticas e em situações-limite, fazendo desviar a tragédia da concepção aristotélica relativamente ao seu “estilo-nobre”. Ainda em relação ao “estilo nobre”, outro desvio facilmente detectado é o que diz respeito à linguagem poética da tragédia antiga: desviamo-nos do verso da tragédia Grega para um discurso prosaico comum, ajustado ao contexto das personagens. Assim, o tom actual que reina nos diálogos dos filmes nada tem a ver com os diálogos das tragédias originais. Não apenas estes filmes, mas grande parte dos filmes de ficção deste cineasta têm em comum a particularidade de se centrarem em micro-estruturas familiares, no interior das quais se desenrola grande parte da acção. São famílias em “situações-limite”, no centro das quais se testam valores, acções e relações de poder, o que se traduz em fortes agressões físicas e psicológicas e numa violência extrema da qual a câmara não se desvia e cujo desfecho culmina muitas

vezes com a morte das personagens. Veja-se, por exemplo, a violência como são assassinadas as personagens: Nicolau, Carla e Nelson em *Noite Escura* (2003); Evaristo e Adelaide em *Mal Nascida* (2007).

Note-se que a apresentação da violência no cinema de Canijo contraria a forma como a violência é apresentada na tragédia grega: embora o material da tragédia grega esteja relacionado com o horror, a crueldade e a morte, a representação dessa violência acontece muito raramente em palco. Contudo, é a violência, a crueldade e a morte que o cinema de Canijo traz para o olhar do espectador. Acrescente-se ainda que a violência que culmina nos finais das narrativas de Canijo é liderada principalmente pelas personagens femininas, podendo esta eclosão da brutalidade feminina ser justificada com base na repressão à qual são subjugadas estas personagens ao longo da sua vida e que funciona como metáfora da repressão das mulheres por um sistema patriarcal e católico dominante na sociedade portuguesa (Ribas, 2014).

Para uma maior compreensão do trágico no cinema de Canijo analisámos também outros filmes do cineasta, nomeadamente os filmes *Três Menos Eu* (1987), *Sapatos Pretos* (1998), *Fantasia Lusitana* (2010), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013). Em relação ao filme *Três Menos Eu* (1987) podemos concluir que não há uma dimensão trágica: nada é irreversível, é apenas um romance de verão; não há perdas definitivas, são apenas jovens que lutam pela atenção e pelo afecto uns dos outros.

Em *Sapatos Pretos* (1998) tivemos a oportunidade de observar como as fortes agressões sexuais e psicológicas sofridas por Dalila são absolutamente determinantes na sua decisão em convencer Pompeu a matar Marcolino. O fatalismo percorre o filme, sobretudo, pela forma como antecipa o desenvolvimento da acção (os sapatos e a roupa que Dalila comprou para o funeral de Marcolino, dias antes de ser assassinado; o fio de ouro que Dalila retira do pescoço de Marcolino, oferecendo-o a Pompeu). Em *Sapatos Pretos*, todas estas personagens têm perdas definitivas: Marcolino perde a sua própria vida, Pompeu é privado da sua liberdade e Dalila vê-se novamente submetida ao domínio masculino (quando o polícia faz chantagem com Dalila em troca de favores sexuais).

Em *Fantasia Lusitana* (2010) observámos a dimensão do trágico a partir da



fricção entre a visão irrealista que Portugal procura transmitir a si e ao Estrangeiro e a visão dos Estrangeiros sobre Portugal, durante o período compreendido entre 1939-1945. Com base nesta fricção podemos concluir que o fundamento trágico do filme *Fantasia Lusitana* (2010) reside, sobretudo, no drama da espera dos refugiados em Lisboa.

Em *Sangue do Meu Sangue* (2011) observámos principalmente a impossibilidade de as personagens escaparem a um “baixo”, a um subterrâneo que caracteriza o contexto social e económico, no qual as personagens estão inseridas. Observámos também a ideia de uma subterraneidade que resiste à evolução do pensamento do homem no decorrer dos séculos: é a subterraneidade que está ligada aos laços de sangue que faz com que uma mãe esteja disposta a perder o amor de uma filha, para que esta não se perca, assim como uma tia a sacrificar-se para salvar a vida do sobrinho.

Em *É o Amor* (2013) tivemos a oportunidade de observar a enorme importância atribuída ao processo de trabalho na construção fílmica, nomeadamente na construção da personagem de Anabela: a forma como Anabela se imiscui naquele colectivo de mulheres e como acaba por se confrontar consigo mesma. A visão pessimista de Anabela está ancorada a uma consciência desprovida de ilusões (em relação ao amor, à religião) e contrasta com o optimismo daquelas mulheres na forma de encararem a vida.

Todavia, para além de as narrativas fílmicas assentarem, sobretudo, em grandes conflitos entre as personagens principais e o seu seio familiar, quando há conflitos com o exterior, os opositores não são tanto personagens como um coro, um colectivo mais do que indivíduos, o que nos levou a aprofundar a dimensão do coro, não apenas nos filmes que resultam da adaptação fílmica das tragédias gregas, mas também em *outros* filmes do cineasta.

Entre as várias interpretações do coro das tragédias gregas que observámos na primeira parte desta investigação interessou-nos, sobretudo, as leituras do coro como a representação do colectivo, nomeadamente a interpretação do coro como contraponto ao subjectivo, à individualidade do herói, uma vez que o coro surge muitas vezes como escudo contra o qual embate o herói. Na nossa opinião, a relação entre as personagens e o coro coloca em evidência a relação e a tensão que

ininterruptamente se estabelece entre o privado e o público, entre o interior e o exterior, entre o individual e o colectivo.

Assim, partindo desta ideia do coro como colectivo, e de acordo com a perspectiva de Gould (1996: 223), observámos que o coro articula-se através do termo “nós” e que este “nós” não tem nome, ou, a ter um nome, este está relacionado com o lugar (*Os Persas*, *As Troianas*), com o papel (*As Suplicantes*, *As Bacantes*) ou com a ascendência colectiva (*Danaiidas*, *Nereidas*). Por isso, Gould fala-nos do coro como uma “identidade colectiva” que expressa a experiência e a memória desse grupo ou, dito de outro modo, um colectivo que fornece uma alicerce de memória.

Com base nas propostas de Gould, podemos ver como a identidade do colectivo no cinema de João Canijo se traduz pelos lugares periféricos onde habitam os elementos que compõem esse colectivo: os subúrbios periféricos da cidade de Paris em *Ganhar a Vida* (2000); um bairro de Lisboa em *Sangue do Meu Sangue* (2011); as aldeias no interior de Portugal em *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007); as cidades com menor densidade populacional, Sines em *Sapatos Pretos* (1998) e Caxinas em *É o Amor* (2013). No entanto, essa identidade colectiva também pode estar associada a uma actividade específica das vidas dos elementos que compõem esses colectivos: o alterne, em *Noite Escura* (2003); a pesca, em *É o Amor* (2013).

Assim, no alinhamento das propostas que associam o coro a um colectivo (Gould, 1996; Vernant, 1988) considerámos que o coro no cinema de João Canijo é representado: (i) pela comunidade de emigrantes em *Ganhar a Vida* (2000); (ii) pelos clientes do bar de alterne mas, sobretudo, pelas alternadeiras em *Noite Escura* (2003); (iii) pelo grupo de mulheres idosas e pelo conjunto de homens que frequentam a taberna em *Mal Nascida* (2007); (iv) pelos habitantes de Sines em *Sapatos Pretos* (1998); (v) pelos moradores do bairro Padre Cruz em *Sangue do Meu Sangue* (2011); (vi) pelo grupo de pescadores mas, sobretudo, pelo grupo das esposas desses pescadores em *É o Amor* (2013); (vii) pelo conjunto dos portugueses em *Fantasia Lusitana* (2010). Note-se que nos filmes em que analisámos a dimensão do coro, fizemos coincidir o coro com um micro colectivo; só em *Fantasia Lusitana* fizemos corresponder o coro a um macro colectivo que é o povo português: um macro colectivo que se afina pelo diapasão do regime salazarista, sobretudo, pela propaganda e pela censura, durante a década de 40.

Na primeira parte desta investigação observámos também a proposta de Gould (1996) sobre a marginalidade do coro na tragédia grega, na qual o autor defende que o coro na tragédia grega é normalmente composto por elementos não representativos do corpo de cidadãos atenienses ou, por outras palavras, por elementos que são colocados à margem da sociedade ateniense, nomeadamente, mulheres, escravos e idosos. O autor assinala ainda a possibilidade de se discutir sobre uma dupla e tripla marginalidade quando o coro combina duas ou três destas categorias como, por exemplo, quando o coro é constituído por mulheres escravas não-Gregas (em *As Suplicantes*). É certo que, como observámos, a proposta da “marginalidade” do coro na tragédia grega suscita algumas dúvidas. No nosso entender, o simples facto de o coro trazer uma “marginalidade” para o “centro” do drama trágico já levanta algumas questões, na medida em que esse coro deixa de ser marginal e passa a ser central. De qualquer forma, tal como Gould concordamos com a ideia de uma “marginalidade” do coro, mais que não seja pelo facto de o coro fornecer sempre uma experiência alternativa à experiência do herói e que se caracteriza precisamente por ser “colectiva” e “outra”.

Assim, com base nas diferentes identidades colectivas ou nas diferentes configurações do coro no cinema de Canijo, podemos questionar como pode ser analisada a marginalidade nessas identidades colectivas. No nosso entender, esta marginalidade do coro no cinema de Canijo pode ser observada principalmente nos filmes *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007). Por exemplo, em *Ganhar a Vida*, uma parte do coro é constituído por mulheres emigrantes (dupla marginalidade); em *Noite Escura* (2003), o coro é constituído por mulheres alternadeiras, algumas das quais são estrangeiras como, por exemplo, o caso das alternadeiras russas, Irka e Olga (tripla marginalidade); em *Mal Nascida* (2007), uma parte do coro é composta por mulheres idosas (dupla marginalidade), sendo a outra parte do coro composta pelos homens que frequentam a taberna. Em *Mal Nascida*, observámos, por exemplo, como o colectivo feminino está restringido ao espaço religioso e ao espaço familiar, no qual destacámos um elemento do coro (o *corifeu*), a mulher idosa que acompanha de forma passional o drama no interior da casa de Lúcia. Na nossa opinião, é possível estabelecer uma relação entre a marginalidade e as questões de género, pois, como tivemos oportunidade de observar nos filmes de Canijo, as mulheres estão normalmente subjugadas ao poder masculino

e são as principais vítimas de maus tratos e de abusos (sexuais e psicológicos). A questão dos emigrantes e dos imigrantes é também uma categoria que está associada à marginalidade: em *Ganhar a Vida* (2000) são os próprios portugueses que se sentem “estrangeiros” em França; em *Noite Escura* (2003), as alternadeiras estrangeiras sentem-se ultrajadas pois vinham na expectativa de encontrar melhores condições de vida em Portugal. Em *Noite Escura* somos conduzidos a um mundo onde tudo se vende e onde a própria vida não tem valor, o que nos permite falar de uma marginalidade que está associada à actividade do alterne.

No caso de *Sangue do Meu Sangue* (2011) verificámos que o coro é composto pelos moradores do bairro. Neste filme podemos falar de uma marginalidade do colectivo que está associada, sobretudo, ao contexto socioeconómico do qual procuram escapar alguns elementos do colectivo e as personagens principais (por exemplo, Joca, através da pequena marginalidade, e Cláudia, através dos estudos como garantia de um futuro promissor).

Mas algumas dúvidas podem surgir em relação à marginalidade dos colectivos no cinema de Canijo, porque essa marginalidade do coro não é transversal a todos os filmes: em *Sapatos Pretos* (1998) o coro é composto essencialmente por homens; em *É o Amor* (2013) verificámos que as mulheres peixeiras põem em causa a visão estereotipada oriunda de épocas passadas que associam essas pessoas à classe baixa. Neste filme pudemos observar não só um bom nível de vida dessas mulheres mas, sobretudo, a importância do seu trabalho na actividade piscatória: são elas que controlam e fazem todo o trabalho na lota.

Independentemente da problemática da marginalidade do colectivo no cinema de Canijo importa, sobretudo, a certeza de que esses vários colectivos fornecem alicerces de memória poderosíssimos que nos permitem ir um pouco mais além na compreensão de diferentes identidades e experiências colectivas que fazem parte do universo cinematográfico de Canijo. Com base na leitura destes diferentes colectivos nos filmes de Canijo, somos alertados para uma fragilização da ideia de uma “realidade portuguesa” ou de uma ideia do “povo português”. A existir uma base de memória na qual assenta o “povo português” ou o “ser português”, essa base de memória é ambígua e complexa. O cinema de Canijo reflecte bem essa ambiguidade e essa complexidade através das diferentes realidades que apresenta. Para que essas diferentes realidades sejam trazidas para dentro dos seus filmes, Canijo utiliza uma

série de estratégias (os “estágios” com os actores, a vasta pesquisa de campo, a utilização de material proveniente dessa pesquisa, o trabalho com não-actores, etc.) que têm como principal objectivo solidificar as realidades que o cineasta procura retratar, o que por vezes resulta no esbatimento dos contornos entre a ficção e o documentário. Como exemplo, no fotograma 31 do filme *Noite Escura* (2003) podemos observar dois focos narrativos em simultâneo: Carla e o sócio de Nelson na cozinha, por um lado; as alternadeiras atrás da janela aberta da cozinha, por outro. As alternadeiras partilham episódios da sua experiência pessoal do mundo do alterne (maus tratos e humilhações) baseados nos testemunhos reais das experiências de algumas alternadeiras com as quais o realizador contactou durante a sua pesquisa de campo. Algumas dessas personagens são alternadeiras na vida real.

Falámos anteriormente na proposta de Gould sobre a luta do coro da tragédia grega pela unidade da experiência colectiva que é, por vezes, quebrada por vozes dissonantes que procuram realçar um determinado acontecimento traumático. O exemplo das alternadeiras do filme *Noite Escura* (2003), que partilham episódios idiossincráticos da sua experiência pessoal, é bastante representativo desta quebra da unidade da experiência colectiva através de vozes dissonantes e ao mesmo tempo, paradoxalmente, do reforço dessa experiência coral, que luta por uma voz uníssona, pela experiência e identidade colectiva. Todavia, esta luta pela unidade da experiência colectiva é particularmente visível no colectivo do filme *Ganhar a Vida* (2000) que luta ininterruptamente pelo silêncio de Cidália e nas vozes dissonantes que, pontualmente, quebram a unidade da experiência colectiva, mas não passam de ecos vazios que largam Cidália à sua própria solidão.

Em termos de linguagem fílmica, a articulação entre o coro e as personagens no cinema de Canijo pode ser observado através: (i) da alternância de planos das personagens principais e das personagens que compõem determinado colectivo; (ii) da manifestação simultânea das personagens e do coro no mesmo plano visual ou no mesmo plano sonoro; (iii) do plano-sequência; (iv) da manifestação simultânea em que um elemento manifesta-se no plano da imagem e o outro elemento manifesta-se no plano do som. Ao nível do som, estas diferentes realidades expressam-se muitas vezes através do ruído: através dos inúmeros diálogos cruzados e da cacofonia constante (em *Ganhar a Vida* (2000), em *Noite Escura* (2003), em *Mal Nascida* (2007), em *Sangue do Meu Sangue* (2011) e em *É o Amor* (2013)), do acto de cuspir

no chão (*Fantasia Lusitana* (2010)).

Por tudo isto, podemos concluir que o cinema de Canijo é guiado pela tensão trágica entre o homem e o mundo, ou antes, a tensão trágica do homem que desafia a fragmentação do mundo. Tal como na tragédia grega, no cinema de João Canijo não há desvios na queda das personagens assim como não há “rewind” da queda. A cisão converte-se num estrago irreparável que bloqueia a normal continuidade das vidas destas personagens. Por isso, as personagens dos filmes de Canijo parecem deambular num “tempo intermédio”, ou antes, num tempo em transição à espera de um desfecho ou de uma mudança nas realidades que vivem no momento. Em *Sapatos Pretos* (1998), Dalila vive este tempo intermédio enquanto aguarda que Pompeu decida matar Marcolino; em *Ganhar a Vida* (2000), Cidália vive numa espécie de limbo a partir do momento em que o filho mais velho é morto; em *Noite Escura* (2003), Carla vive este momento de transição desde que se confronta com uma prostituta morta na casa-de-banho do bar de alterne até que decide resgatar a irmã aos russos, e Sónia vive o drama da espera a partir do momento que toma consciência que só ela pode salvar a família; em *Mal Nascida* (2007), Lúcia vive um “tempo intermédio” à espera do regresso do irmão para com ela vingar a morte do pai; em *Sangue do Meu Sangue* (2011), Márcia vive numa enorme angústia a partir do momento que sabe que a filha está envolvida com o próprio pai, e Ivete vive este momento de transição quando assume a responsabilidade de salvar a vida do sobrinho; em *É o Amor* (2013), Anabela vive este momento de transição enquanto constrói a sua personagem para o filme. Embora não nos possamos alongar mais sobre a questão da “espera”, esta é uma nova linha para o desenvolvimento futuro da nossa investigação sobre o trágico. Contudo, da mesma forma que esta cisão trágica conduz as personagens ao sofrimento, também as pode conduzir à mudança que se traduz numa vontade pela vida. A vontade pela vida converte-se, acima de tudo, numa obsessão com a morte, absolutamente notável nas personagens Dalila em *Sapatos Pretos* (1998) e Lúcia em *Mal Nascida* (2007). Também esta ideia da obsessão pela morte, da “pulsão de morte” é uma outra linha de desenvolvimento futura da nossa investigação.

Por isso, apesar do ambiente fatalista e pessimista que atravessa os filmes de Canijo, procurámos analisar algumas fissuras de optimismo. Na análise do filme *Ganhar a Vida* (2000), fomos mais longe e questionámos mesmo se o filme não encerra esse movimento que vai do espaço escuro ao claro como metáfora dum

movimento que vai do pessimismo ao optimismo, o movimento em que Cidália se coloca à luz da sua própria razão. Contudo, com base nas diferentes análises fílmicas podemos concluir que o optimismo no cinema de Canijo surge, sobretudo, como rasgos ou fugas que não passam de ilusões. Em *Ganhar a Vida* (2000), uma comunidade portuguesa mais interventiva é apenas uma ilusão de Cidália e, pontualmente, aspirada pelas personagens Alda e Yvete. Em *Noite Escura* (2003), a ideia de uma carreira de sucesso como cantora em Espanha não passa de um artifício de Nelson para motivar Sónia a ir com os Russos, ou seja, uma ilusão para esconder o destino que a espera, a prostituição. Em *Sangue do Meu Sangue* (2011) o optimismo manifesta-se sobretudo na personagem Cláudia que, através do seu esforço pessoal, procura escapar ao contexto económico e social; contudo, a mudança de foco no plano final do filme repõe Cláudia no espaço de onde ela nunca chegou a sair, o bairro. No filme *É o Amor* (2013) podemos observar todo um optimismo das peixeiras na forma como encaram a vida, mas sobre o qual questionamos se não será ele próprio uma estratégia ou uma ilusão para aquelas mulheres conseguirem suportar as amarguras e as contingências da vida.

Assim, tal como na tragédia grega, o destino das personagens do cinema de Canijo está preso a uma ideia de destino, a um percurso pré-decidedo, sem saída, que não contempla desvios, em que a causalidade surge como instrumento de um conjunto de fatalidades que não podem ser controladas. Alterar o rumo dos acontecimentos não passa de um deslumbre momentâneo por parte de algumas personagens, pois nada do que as personagens possam dizer ou fazer consegue alterar o rumo do próprio destino.

Note-se que o destino no cinema de João Canijo não diz respeito ao destino como a vontade dos deuses, mas ao destino como reflexo da vontade e da maldade dos homens. Com isto não queremos dizer que o mundo da religião não está presente nos filmes de Canijo, porque são várias as personagens que expressam a sua fé (em *Ganhar a Vida* (2000), Celeste recupera a figura de Nossa Senhora no meio dos escombros do fogo que incendiou a sua casa; em *Noite Escura* (2003), Celeste reza a oração do “Pai Nosso” no momento em que se prepara para matar o marido; em *Mal Nascida* (2007), Lúcia faz o luto religioso pelo pai, mesmo apesar de a mãe não o fazer; em *É o Amor* (2013), Sónia e as suas companheiras participam nas missas, nas procissões e nas cerimónias religiosas (casamentos e batizados)), contudo, as personagens debatem-se principalmente com o mundo que lhes é exterior. Dito de

outro modo, a realidade que realmente preocupa as personagens de Canijo, por exemplo, Cidália em *Ganhar a Vida* (2000) e Carla em *Noite Escura* (2003), não é a realidade divina pois essa é confrontada com o desprezo (em *Noite Escura* (2003), Carla manda para o lixo a estatueta de uma santa que Celeste insiste em manter na casa de alterne) ou com o escárnio (em *Ganhar a Vida* (2000), no diálogo tenso entre Cidália e a irmã, Cidália sugere que a Nossa Senhora desça ao mundo dos homens para lhes vir passar a roupa a ferro). A realidade preocupante para essas personagens é a realidade que diz respeito ao mundo da mentira, da traição, da violência. É contra esse mundo exterior, esse mundo dos homens, que as personagens se confrontam.

No nosso entender, a relação que se estabelece entre as personagens e o exterior (coro incluído) no cinema de Canijo pode ser compreendida metaforicamente como a relação entre as personagens e o próprio país. No decorrer das análises fílmicas tivemos a oportunidade de observar o embate entre o destino das personagens e o destino do país, ou antes, o destino das personagens num país sem horizonte. Portugal é denunciado pela falta de futuro e de oportunidades. Por exemplo, em *Noite Escura* (2003) oiça-se o diálogo entre Sónia e Nelson (“SÓNIA: (...) É muito melhor ir para Espanha. É muito melhor para uma cantora. Portugal é mentira, não se faz nada. Tenho muita sorte (...)). Portugal é mostrado como um país sem destino, sem futuro, claustrofóbico e traumático.

Com base nas análises dos filmes poderíamos concluir que o trágico no cinema de Canijo tem impacto apenas no foro íntimo e privado das personagens principais e do seu pequeno núcleo familiar afectando pouco ou durante pouco tempo o próprio coro. Em *Ganhar a Vida* (2000), à medida que Cidália se confronta com a falta de cooperação da comunidade, a personagem toma consciência de que o acontecimento trágico (a morte do filho) é um acontecimento pessoal. Da mesma forma, em *Noite Escura* (2003), o destino de Sónia é absolutamente familiar e incontornável. Também o trauma em *Mal Nascida* (2007) é um trauma pessoal: é o trauma de Lúcia. Todavia, há nesse *dizer* trágico algo que extrava essa dimensão privada e que atinge uma dimensão colectiva que está relacionada com o homem universal de que temos vindo a falar ao longo desta investigação: o homem que pode ser qualquer um de nós, o homem que contém toda a humanidade, na sua contraditória complexidade. As personagens do cinema de Canijo são trágicas porque põem em evidência os contornos do próprio homem: (i) o pai que sacrifica a filha



(Nelson em *Noite Escura* (2003)) coloca em evidência a capacidade de o homem destruir até o que mais ama; (ii) a mulher que mata o marido (Dalila em *Sapatos Pretos* (1998) e Celeste em *Noite Escura* (2003)), a filha que mata a mãe (Lúcia em *Mal Nascida* (2007)), mostram-nos a irreversibilidade de certas situações (que justamente as caracterizam como trágicas por oposição às cómicas), a tomada de posições extremas por parte das personagens que as levam a arriscar tudo; (iii) a mulher que se perde nos braços do assassino do filho (Cidália em *Ganhar a Vida* (2000)), a mulher que se dispõe a morrer para salvar a irmã (Carla em *Noite Escura* (2003)), a filha que se envolve com o pai (por desconhecimento de ambos) e que engravida (Cláudia em *Sangue do Meu Sangue* (2011)), mostram-nos que por mais que o homem faça não se consegue desviar do inevitável.

Por tudo isto, o cinema de Canijo é um cinema que, desde *Sapatos Pretos* (1998), sempre procurou essa proximidade com o homem. Em termos narrativos, se *Sapatos Pretos* inaugura um novo desvio no percurso do cineasta pela procura de um “Portugal profundo” e a sua narrativa assenta numa história verídica retirada de uma notícia de jornal; os filmes *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007) caracterizam-se pela forma como o cineasta mergulha as tragédias gregas nas profundezas do país. *Sangue do Meu Sangue* (2011)<sup>178</sup> estabelece um ponto de viragem importante dentro desta segunda fase, pelo seu carácter exploratório ao nível de novas estratégias narrativas que se afastam dos textos da tragédia grega ou de qualquer outro texto ou guião como ponto de partida para as suas construções narrativas, em função do processo de criação dos próprios actores. Como já foi referido, a narrativa do filme *Sangue do Meu Sangue* é construída, não com base num argumento, mas antes, num conceito - o “amor incondicional”<sup>179</sup> -, numa localização geográfica específica e com um grupo reduzido de actores. A partir destas premissas os actores têm total liberdade não só para escolherem e construirem as suas personagens, mas também, para estabelecerem as relações e os graus de proximidade entre as personagens, o que é absolutamente determinante no desenho da narrativa fílmica. Para o processo de construção da personagem contribuem decisivamente os

---

<sup>178</sup> Se *Sangue do Meu Sangue* marca um abandono da matriz da tragédia grega como estrutura narrativa, e os filmes anteriores a *Ganhar a Vida* não recorrem à matriz da tragédia grega, concluímos que a adaptação fílmica das tragédias gregas (a trilogia *Ganhar a Vida*, *Noite Escura* e *Mal Nascida*) corresponde apenas a um dos processos explorados pelo realizador na construção das suas narrativas.

<sup>179</sup> Vide Extras de *Trabalho de Actiz, Trabalho de Actor* (2011) que é “uma espécie de *making of* do filme *Sangue do Meu Sangue*” (Ribas, 2014: 202).

“estágios” dos actores em determinados contextos sociais nos quais os actores procuram superar a imitação, através da possibilidade de se deixarem afectar e “contagiar” (Canijo) pelos hábitos, pelos gestos, pelo modo de falar das pessoas que aí vivem. Esses “estágios” percorrem a filmografia de Canijo desde *Ganhar a Vida* (2000) e tornam-se imprescindíveis, sobretudo, a partir de *Sangue do Meu Sangue* (2011).

Para lá dos aspectos narrativos, o cinema de Canijo também procura uma proximidade com o homem: ora através de uma câmara agitada, de uma câmara muito próxima dos actores e de planos muito curtos em *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000) e *Noite Escura* (2003); ora através de uma câmara mais parada e mais demorada na observação do quotidiano das personagens em *Mal Nascida* (2007), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013). Assim, somos conduzidos aos aspectos estilísticos do cinema de João Canijo.

Em termos estilísticos, e, no que diz respeito aos cenários, são autênticos, inclusivamente a casa de alterne em *Noite Escura* (2003) que, embora seja um espaço que já não esteja activo foi mantido para as filmagens. Em termos do enquadramento, Canijo privilegia os planos muito fechados sobre as personagens. Do início ao fim do filme, em *Sapatos Pretos* (1998) e *Ganhar a Vida* (2000) podemos observar uma câmara muito próxima dos actores, porém, não tão próxima como em *Noite Escura* (2003). Como tivemos oportunidade de observar em *Noite Escura* (2003), esta câmara muito próxima contribui para a enorme fragmentação da imagem não só dos corpos e rostos, mas também do próprio espaço. A enorme proximidade entre a câmara e a *mise-en-scène* dá-nos a impressão de espaço claustrofóbico, de ausência de profundidade e perspectiva. Nesta relação entre a câmara e a *mise-en-scène* predominam as linhas verticais como elemento de tensão. Em *Ganhar a Vida* (2000) e *Sangue do Meu Sangue* (2011) podemos observar o jogo constante que a câmara estabelece com o espaço, sobretudo, por causa das dimensões muito reduzidas da própria arquitectura. As habitações das famílias que protagonizam estes filmes são habitações com poucas divisões e todas muito pequenas. Em *Sangue do Meu Sangue* é particularmente visível o jogo que se estabelece entre a câmara e a arquitectura e que resulta numa série de composições que potenciam a simultaneidade narrativa (fotograma 104) mas, sobretudo, que reforçam a ideia de fechamento, de clausura, de falta de liberdade (em *Noite Escura* (2003), essa simultaneidade também existe, mas

mais no campo do som).

No que diz respeito à montagem, o cinema de Canijo privilegia a montagem narrativa (para utilizar o termo de Marcel Martin (2005: 164) e Vicent Amiel (2010)) ou a montagem contínua (para utilizar o termo de David Bordwell e Kristin Thompson (2008)). É um tipo de montagem que privilegia a temporalidade linear e progressiva.

Podemos observar uma enorme importância atribuída à *découpage* nos filmes *Três Menos Eu* (1987), *Filha da Mãe* (1990) mas, sobretudo, no filme *Sapatos Pretos* (1998). Note-se que o filme *Sapatos Pretos* marca o regresso de Canijo à realização cinematográfica depois de o cineasta ter estado vários anos dedicado à realização televisiva, o que poderá ter reforçado a tendência, observável em muito do cinema dos anos 80 e 90, para utilizar a câmara à mão.

Em *Sapatos Pretos* (1998) e *Ganhar a Vida* (2000) o ritmo de montagem é pautado pelo registo de uma câmara mais móvel, sobretudo, devido à utilização do vídeo que imprime uma maior agitação na imagem e que a torna mais imperfeita ou quase amadora. A utilização desta câmara à mão permite um ponto de vista da câmara mais autónomo e arbitrário e uma grande proximidade com os actores. Em *Noite Escura* (2003), o ritmo de montagem caracteriza-se não tanto pela utilização de uma acentuada câmara “nervosa” (que resulta de um manuseamento da câmara ao ombro e por ser um aspecto estilístico que percorre o cinema da década de noventa) que marca os filmes *Sapatos Pretos* (1998) e *Ganhar a Vida* (2000), mas antes, por uma vigorosa e espontânea movimentação da câmara que resulta da forma como a câmara se compromete com o desenrolar dos acontecimentos (Grilo, 2004). Nos filmes *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000) e *Noite Escura* (2003) o ritmo de montagem é pautado também pela recorrente utilização dos *jump cuts* que, ao fragmentar e imprimir saltos na imagem, procuram traduzir muitas vezes o carácter psicológico das personagens.

Todavia, no filme *Mal Nascida* (2007) observa-se uma certa distância dos efeitos de montagem utilizados nos filmes anteriores, nomeadamente o abandono da câmara nervosa e uma forte utilização da câmara parada, o que determina menos movimentos de câmara. Embora a câmara móvel não tenha sido totalmente abandonada no filme *Mal Nascida*, a câmara torna-se mais parada, ou seja, é uma câmara que está

mais próxima de um registo observacional da acção e do contexto sociológico (Ribas, 2014). Nos filmes *Mal Nascida* (2007), *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013), Canijo opta por uma estética que privilegia uma minimização do papel da montagem a favor dos planos-sequência, dos planos longos e da profundidade de campo. Note-se que o plano-sequência e a profundidade de campo são aspectos fundamentais na proposta do realismo cinematográfico baziniano pois evitam a fragmentação do real (Bazin, 1991). Como tal, por serem aspectos recorrentes nestes filmes, o plano-sequência e a profundidade de campo contribuem para a definição de uma estética realista no cinema de Canijo.

Também tivemos oportunidade de observar que, em termos de iluminação, a obscuridade das imagens é um aspecto que percorre os filmes de Canijo, sobretudo, em *Sapatos Pretos* (1998) e *Ganhar a Vida* (2000), em que há grande quantidade de cenas noturnas e de cenas filmadas no interior das habitações. A falta de luminosidade destes filmes é também potenciada pela filmagem de muitas sequências em subexposição e pelo jogo constante que a câmara estabelece entre espaços iluminados e espaços sombrios (Ribas, 2014: 294). Em *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000) e *Noite Escura* (2003), o tipo de iluminação<sup>180</sup> é muitas vezes não diegética (por exemplo, no fotograma 25, a iluminação da cozinha resulta de um foco de luz colocado propositadamente para dar essa coloração avermelhada à cena), nomeadamente o cromatismo (vermelhos, azuis, verdes, etc.) da iluminação das cenas nocturnas que torna as imagens mais excessivas e dramáticas e contribui decisivamente na criação de um mal-estar asfíxiante no drama, porque esta forma de iluminação participa “(...) directamente na violência da acção através de uma brutalização dos seres e das coisas (...)” (Martin, 2005: 74). Por isso, o carácter simbólico e fatalista dos filmes do realizador produz-se, num primeiro momento, pelo enorme contraste entre as cores vivas das luzes artificiais e a obscuridade, criando, desta forma, grande parte da atmosfera das cenas nocturnas. E é ainda reforçado pela obscuridade e pelo “cinzentismo” das cenas diurnas. Este “cinzentismo” das cenas diurnas é particularmente visível em *Ganhar a Vida* (2000), em que o espaço suburbano é representado como um espaço ao qual está associado a “falta de luz”. Como observámos, a forma de captar os subúrbios onde está estabelecida a

---

<sup>180</sup> Entrevista a João Canijo in extras do DVD do filme *Sapatos Pretos* (1997). Estes aspectos estilísticos permanecem nos filmes seguintes, incluindo *Ganhar a Vida* (2000) e *Noite Escura* (2004).

comunidade, através de espaços muito fechados e pouco iluminados, giza a metáfora do fechamento da própria comunidade em si mesma. O “cinzentismo” das cenas diurnas também é particularmente visível em *Mal Nascida* (2007), no qual podemos observar os dias cinzentos e chuvosos da aldeia do interior de Trás-os-Montes. No entanto, o filme *Mal Nascida* estabelece uma drástica descontinuidade em relação aos filmes anteriores, nomeadamente no que diz respeito ao abandono da iluminação marcada em termos de luz e cor, descontinuidade que se prolonga aos filmes *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013).

No que diz respeito ao plano do som, a *voz-off* como recurso para expressar o estado psicológico das personagens é uma estratégia utilizada por Canijo em *Três Menos Eu* (1987) e *Filha da Mãe* (1990), mas que acaba por ser abandonada nos filmes posteriores. A utilização de música na banda sonora é também um recurso utilizado nos filmes *Filha da Mãe* (1990), *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000), *Noite Escura* (2003) e *Mal Nascida* (2007), nos quais podemos observar a forte componente dramática que a banda sonora impõe à acção. Em *Sapatos Pretos* (1998) veja-se, por exemplo, o *loop* sonoro que acompanha o desenvolvimento da acção. Em *Mal Nascida* (2007), a melodia do acordeão repete-se pontualmente e convoca uma espécie de nostalgia. Nos filmes *Sangue do Meu Sangue* (2011) e *É o Amor* (2013) o som é diegético. No filme *Sangue do Meu Sangue*, o som do fora de campo povoa o plano da imagem, nomeadamente as conversas dos vizinhos que se ouvem de forma permanente no interior da casa de Márcia. No filme *É o Amor* (2013), ouve-se o som dos diálogos das mulheres, o som do porto de pesca (o som dos barcos que partem e que chegam ao cais), os barulhos do trabalho na lota, etc. Note-se que nestes dois filmes, quando existe uma música na cena, a música é diegética.

Para além das dimensões narrativa e estética, também tivemos a oportunidade de observar algumas estratégias utilizadas pelo cineasta nessa aproximação e exploração a um Portugal profundo, das quais destacamos a vasta pesquisa de campo e o processo de trabalho com os actores. A procura de veracidade por parte da própria ficção, que resulta num esbatimento dos contornos entre a ficção e o documentário, é particularmente visível em *É o Amor* (2013), que é um filme construído na dinâmica entre o documentário e a ficção que, a partir do real, cria as personagens do filme como, por exemplo, Sónia (uma das protagonistas).

Com base no que foi dito sobre o cinema de João Canijo podemos concluir

que as contingências da vida, a irreversibilidade dos acontecimentos, o peso do fatalismo, a angústia do sofrimento, a visão pessimista da vida, o trauma, a utilização de corralidades, a complexidade dos planos sonoros, a criação de espaços de clausura, a abundância de cenas pouco iluminadas, a proximidade da câmara em relação aos actores, são ditos filme após filme no percurso deste cineasta. O trágico no cinema de João Canijo é irreversível: o imaginário cinematográfico canijiano é trágico no seu dizer. Tal como as personagens da tragédia grega, a posição que o próprio cineasta assume perante o cinema é uma posição extrema: é no Portugal profundo e na sua tragicidade submersa que o cinema de Canijo se posiciona. Se na tragédia grega, as personagens por arriscarem tudo têm sempre algo a perder, o cinema de Canijo, por arriscar tudo, não perde mas ganha: ganha a solidez do seu próprio percurso.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor (1967), *Prisms*, Massachusetts, The MIT Press (ed. or.: 1955).
- AGAMBEN, Giorgio (2010), *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (1994), *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, 4th ed. Washington, D.C., American Psychiatric Association.
- AMIEL, Vincent (2010), *Estética da Montagem*, Lisboa, Edições Texto e Grafia (ed. or.: 2007).
- ANZIEU, Didier (1966), “Oedipe avant le complexe”, in *Les Temps Modernes*, 245, pp. 675-715.
- ARGULLOL, Rafael (2009), *O Herói e o Único*, Lisboa, Nova Veja.
- ARISTÓTELES (2008), *Poética*, 3.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- ARNAUT, Ana Paula (2005), “Mário Cláudio: aproximação a um retrato”, in Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (orgs.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, pp. 19-29.
- AUMONT, Jacques (2008), *O Cinema e a Encenação*, Lisboa, Edições Texto e Grafia (ed. or.: 2006).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2009a), *A Análise do Filme*, Lisboa, Edições Texto e Grafia (ed. or.: 2004).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel (2009b), *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Lisboa, Edições Texto e Grafia (ed. or.: 2008).
- BACON, H. H. (1995), “The Chorus in Greek Life and Drama”, *Arion*, Vol. 3, no. 1, pp. 6-24.
- BAKER, Geoffrey (2003), “Nietzsche, Artaud, and Tragic Politics”, in *Comparative Literature*, Vol. 55, No. 1, (Winter), Duke University Press on behalf of the University of Oregon, pp. 1-23.
- BAINBRIDGE, C. (2007), *The Cinema of Lars Von Trier – Authenticity and Artifice*, London, Wallflower Press.
- BARABAN, Elena (2007), “ ‘The Fate of a Man’ by Sergei Bondarchuk and the Soviet Cinema of Trauma”, in *The Slavic and East European Journal*, Vol. 51, No. 3, (Fall), American Association of Teachers of Slavic and East European Languages, pp. 514-534.
- BARISH, Jonas (1981), *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press.

BATAILLE, Georges (1929-1930), “Le gros orteil”, in *Documents*, [Acedido em 13 de Outubro de 2013], Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>

BATAILLE, Georges (1980), *O Erotismo*, Lisboa, Moraes Editores.

BAZIN, André (1991), *O Cinema – Ensaaios*, São Paulo, Editora Brasiliense S.A. (ed. or.: 1985).

BELFIORE, Elizabeth (1992), *Tragic Pleasures: Aristotle on Plot and Emotion*, New Jersey, Princeton University Press.

BELLOUR, Raymond (2001), *The Analysis of Film*, United States of America, Constance Penley.

BENJAMIN, Walter (2004), *Origem do Drama Trágico Alemão*, Lisboa, Assírio & Alvim (ed. or.: 1928).

BENVENHO, Célia Machado (2008), “O Trágico como afirmação da vida”, in *Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche*, Vol. 1, No. 2, pp. 18-36.

BONIFÁCIO, João (2008a), “Mal Nascida: São estas as nossas entranhas? – Entrevista a João Canijo”, in *Público* (9 de Outubro), p.10.

BONIFÁCIO, João (2008b), “Anabela Moreira disposta a tudo”, in *Público-Ípsilon* (10 de Outubro), p.13.

BORDWELL, David, STAIGER, Janet, and THOMPSON, Kristin. (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film, Style and Mode of Production to 1960*, New York, Columbia University Press.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin (2008), *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw-Hill.

BRADLEY, Andrew Cecil (2009), *A Tragédia Shakespeariana: Hamlet, Otelo, Rei Lear, Macbeth*, São Paulo, Martins Fontes (ed. or.: 1904).

BRETÈQUE, François de la (1994), “Tragédie grecque et cinéma méditerranéen”, in *Cahiers de la Cinémathèque*, nº 61, (Septembre), pp. 68-78.

BRISELANCE, Marie-France; MORIN, Jean-Claude (2011), *Gramática do Cinema*, Lisboa, Edições Texto e Grafia (ed. or.: 2010).

BRONFEN, Elisabeth (2004), “Femme Fatale: Negotiations of Tragic Desire”, in *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, (Winter), Rethinking Tragedy, The Johns Hopkins University Press, pp. 103-116.

BURKERT, Walter (2001), *Mito e Mitologia*, Lisboa, Edições 70.



BYG, Barton (1995), “Antigone”, in *Landscapes of resistance: the german films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, Berkeley, University of California Press, pp. 215-232.

CALAME, Claude (1999), “Performative Aspects of the Choral Voice in Greek Tragedy: Civic Identity in Performance”, in Simon Goldhill e Robin Osborne (eds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, United Kingdom, Cambridge University Press, pp. 125-153.

CALAME, Claude (2001), *Choruses of Young Women in Ancient Greece: Their Morphology, Religious Role, and Social Function*, United States of America, Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (ed. or.: 1977).

CÂMARA, Vasco (2001), “João Canijo e a redenção de Rita”, in *Público Y*, (4 de Maio), pp. 8-9.

CÂMARA, Vasco (2004), “Portugal e uma casa de alterne”, in *Público*, (16 de Maio), s/p.

CÂMARA, Vasco (2011), “Quero aproximar os actores das personagens de um documentário”, Entrevista a João Canijo, in *Público* (21 de Setembro), pp. 4-6.

CÂMARA, Vasco (2012a), “Quero que cada vez mais se confundam os actores com as personagens reais” – Entrevista a João Canijo, in *João Canijo: Portuguese Filmmaker*, Lisboa, Midas Filmes, pp. 69-83.

CÂMARA, Vasco (2012b), “Anabela Moreira, uma infiltrada na comunidade piscatória das Caxinas”, in *Público*, (15 de Dezembro).

CAMPINO, Sara (s/d), “Noite Escura”, [Acedido em 15 de Maio de 2017], Disponível em <http://decadadoszeros.blogspot.pt/search/label/Noite%20Escura>

CAMPOS, José António Segurado e (2014), “Introdução”, in Lúcio Aneu Séneca, *Cartas a Lucílio*, 5.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. V-LIV.

CAMUS, Albert (1970), “On the Future of Tragedy”, in *Lyrical and Critical Essays*, New York, Vintage Books, pp. 295-310.

CANIJO, João (2001) “Nota de Intenções”, [Acedido em 15 de Outubro de 2008], Disponível em <http://www.madragoafilmes.pt/ganharavida/indexport.html>

CANIJO, João (s/d), “A Individualidade da Representação: Fundamento de um Processo de Trabalho”, texto não publicado, fornecido por João Canijo no Workshop de *Direcção de Actores*, integrado no projecto *Estaleiro das Curtas de Vila do Conde*, em Fevereiro de 2012, pp. 1-6.

CANUDO, Ricciotto (2004), “The Birth of the Sixth Art”, in Philip Simpson, Andrew Utterson, and K. J. Shepherdson (eds), *Film Theory: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, vol. 1., London, Routledge, pp. 25-33 (ed. or.: 1911).

- CARDOSO, Abílio (2005), “O imaginário do mito no cinema Édipo Rei, de Pier Paolo Pasolini”, in Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (orgs.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, pp. 167-180.
- CARVALHO, Artur Guilherme (2001-2002), “Ganhar a Vida”, in *Cinema*, 31-32, (Inverno), p. 2.
- CARVALHO, Sérgio de (2007), “Apresentação”, in Hans-Thies Lehmann, *Teatro Pós-Dramático*, São Paulo, Cosac & Naify, pp. 7-16.
- CHARLES, Sébastien (2013), *Os Tempos Hipermodernos*, Lisboa, Edições 70.
- CHAUCEER, Geoffrey (2008), “The Prologue of the Monk’s Tale”, in Geoffrey Chaucer; Larry Dean Benson (eds), *The Riverside Chaucer*, USA, Oxford University Press.
- CHEMAMA, Roland (2007), “Trauma ou Traumatismo”, in *Dicionário Temático Larousse Psicanálise*, Porto Alto, Temas e Debates e Larousse /VUEF, pp. 436-437 (ed. or.: 1991).
- CHION, Michel (2011), *A Audiovisão: Som e Imagem no Cinema*, Lisboa, Edições Texto e Grafia, (2008).
- CUNHA, José (2010), *Destino: Europa - Representaciones del emigrante en el cine português*, Integrado en el Curso de Doctorado: Teoría, Análisis y Documentación Cinematográfica, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- DARWIN, Charles (s/d), *Origem das Espécies*, Porto, Lello & Irmão Editores (ed. or.: 1859).
- DELEUZE, Gilles, (2006), *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, Lisboa, Assírio & Alvim (ed. or.: 1985).
- DELUC, Louis (1988), “From Orestes to Rio Jim”, in Richard Abel (ed.), *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology 1907-1939*, Princeton, Princeton University Press, pp. 255-258 (ed. or.: 1921).
- DIEKE, Ikenna (1990), “Tragic Faith and the Dionysian Unconscious: An Interfacing of Novelist Baraka and Friedrich Nietzsche”, in *Black American Literature Forum*, Vol. 24, No. 1, (Spring), St. Louis University, pp. 99-116.
- DUARTE, José (2008), “Noite Escura de João Canijo: A espiral trágica no submundo do Portugal contemporâneo”, in Mário Jorge Torres (ed.) *ACT 17 – Não vi o livro, mas li o filme*, Lisboa, Húmus, pp. 89-102.
- EAGLETON, Terry (2003), *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, United Kingdom, Blackwell Publishing.
- EASTERLING, Patricia Elizabeth (1997), “Form and Performance”, in Patricia Elizabeth Easterling (ed.) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, United

- Kingdom, Cambridge University Press, pp. 151–177.
- ECO, Umberto (1986), *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, Lisboa, Difel.
- ELIADE, Mircea (2004), *Mito do Eterno Retorno*, São Paulo, Editora Mercuryo (ed. or.: 1954).
- ELSE, Gerald (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- FERREIRA, Carolin Overhoff (2007), “Noite Escura”, in Carolin O. Ferreira (ed.), *O Cinema Português através dos seus filmes*, Porto, Campo das Letras, pp. 233-240.
- FONSECA, M. S. (1990), “Beijos e Mentiras – Entrevista a João Canijo”, in *Expresso – Revista* (5 de Maio), p. 65.
- FREUD, Sigmund (1970), “Cinco Lições sobre a Psicanálise”, in Sigmund Freud, *Obras Completas*, 11 (ed. or.: 1910).
- FREUD, Sigmund (1991), “O Sentimento de algo ameaçadoramente estranho”, in *Textos Essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise*, Lisboa, Publicações Europa-América, pp. 209-242.
- FREUD, Sigmund (2008), *O Mal-Estar na Civilização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores (ed. or.: 1930).
- FREUD, Sigmund (2013), *Totem e Tabu*, L&PM Editores (ed. or.: 1913).
- FREUD, Sigmund (2016), *Além do Princípio de Prazer*, L&PM (ed. or.: 1920).
- FRYE, Northrop (1990), *Anatomy of Criticism*, New Jersey, Princeton University Press (ed. or.: 1957).
- FUSILLO, Massimo (1996), *La Grecia Secondo Pasolini: mito e cinema*, Florence, Nuova Italia.
- GERNER, Alexander; MERRILL, Roberto (2014), “Introdução”, in *Desvio, Cadernos Mateus Doc 7*, Vila Real, Instituto Internacional Casa de Mateus, pp. 17-23.
- GIAVARINI, Laurence (1992a), “Antigone Sauvage!”, in *Cahiers*, (Set.), 459, pp. 38-43.
- GIAVARINI, Laurence (1992b), “Puissance des Fantômes”, in *Cahiers*, (Out.), 460, pp. 72-75.
- GIL, José (2007), *Portugal, Hoje: O Medo de Existir*, 11.ª Edição, Lisboa, Relógio d'Água Editores.
- GOLDEN, Leon (1992), *Aristotle on Tragic and comic Mimesis*, American Classical Studies, 29, Atlanta, Georgia, Scholars Press.

GOLDHILL, Simon (1996), “Collectivity and Otherness – The Authority of the Tragic Chorus”, in M. Silk (ed.) *Tragedy and the Tragic*, New York, Oxford University Press, 244-256.

GOLDHILL, Simon (2000), “Civic Ideology and the Problem of Difference: The Politics of Aeschylean Tragedy, Once Again”, in *Journal of Hellenic Studies*, 120, pp. 34-56.

GONÇALVES, Jorge (2013), “Fantasia: Teoria psicanalítica da fantasia e análise fílmica”, in João Mário Grilo e Maria Irene Aparício (orgs.), *Cinema e Filosofia: Compêndio*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 141-162.

GOULD, John (1996), “Tragedy and Collective Experience”, in Michael Silk (ed.) *Tragedy and the Tragic*, New York, Oxford University Press, pp. 217-243.

GRILO, João Mário (2004), “De outro mundo”, in *Visão* (28 de Outubro).

GRIMAL, Pierre (2002), *O Teatro Antigo*, Lisboa, Edições 70.

HABERMAS, Jürgen (2010), *O Discurso Filosófico da Modernidade*, Lisboa, Texto Editores.

HALL, Edith (1997), “The Sociology of Athenian Tragedy”, in Patricia Elizabeth Easterling (ed.), *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 93-126.

HANSEN, Miriam Bratu (2000), “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism”, in Christine Gledhill e Linda Williams (eds), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, pp. 332-350.

HARRISON, Tony (1998), *Prometheus*, London: Faber and Faber.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1972), *Estética I - A Ideia e o Ideal*, Lisboa, Guimarães Editores.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1964), *Estética II - O Belo Artístico ou o Ideal*, Lisboa, Guimarães Editores.

HELLER, Eva (2004), *Psicología del color*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA.

HENRICHS, Albert (1994-1995), “‘Why Shoul I Dance?’: Choral Self-referentiality in Greek Tragedy”, in *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Third Series, Vol. 3, No. 1, The Chorus in Greek Tragedy and Culture, (Fall, 1994 – Winter, 1995), pp. 56-111.

HENRIQUES, Fernanda (coord) (2005), “O mal como escândalo: Paul Ricoeur e a dimensão trágica da existência”, in *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Porto, Afrontamento, pp. 1-10.

HENRIQUES, Joana Gorjão (2004), “João Canijo, Chefe de uma Família da Noite”, in *Público – Ípsilon* (22 de Outubro), pp. 18-21.

HERMAN, Judith (1992), *Trauma and Recovery*, New York, Basic Books.

HODGKIN, Katharine; RADSTONE, Susannah (eds) (2003), *Contested Pasts: The Politics of Memory*, New York, Routledge.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles (2003), *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Tomos II e III, Lisboa, Temas e Debates.

IERANÒ, Giorgio (2005), “Observações sobre o mito de Medeia no século XX”, in Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (orgs.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, pp. 105-120.

JONES, Frank; VIDAL, Gore (1957), “Tragedy with a Purpose: Bertolt Brecht’s ‘Antigone’”, in *The Tulane Drama Review*, Vol. 2, No. 1, (Nov.), The MIT Press, pp. 39-45.

KAIMIO, Maarit (1970), *The Chorus of Greek Drama within the Light of the Person and Number Used*, Helsinki.

KANT, Immanuel (2014), *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Lisboa, Edições 70 (ed. or.: 1785).

KAUFMANN, Walter (1992), *Tragedy and Philosophy*, New Jersey, Princeton University Press (ed. or.: 1969).

KIERKEGAARD, Søren (2008), *O Desespero Humano*, Madrid, Prisa Innova S.L.

KOWALZIG, Barbara (2004), “Changing Choral Worlds: Song-Dance and Society in Athens and Beyond”, in Penelope Murray and Peter Wilson (eds) (2004), *Music and the Muses: The Culture of Mousikē in the Classical Athenian City*, Oxford, pp. 39-65.

KOWALZIG, Barbara (2007), *Singing for the Gods: Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*, Oxford.

KRAUS, Chris, GOLDHILL, Simon, FOLEY, Helene Peet, ELSNER, Jas (2007), “Introduction”, in Chris Kraus et al. (eds), *Visualizing the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1-15.

KURKE, Leslie (2007), “Visualizing the Choral: Epichoric Poetry, Ritual and Elite Negotiation in Fifth-Century Thebes”, in Chris Kraus, Simon Goldhill, Helene Peet Foley and Jas Elsner (eds) (2007), *Visualising the Tragic: Drama, Myth, and Ritual in Greek Art and Literature*, Oxford, pp. 63-101.

LANGER, Susanne K. (2006), *Sentimento e Forma*, S. Paulo, Perspectiva (ed. or.: 1953).

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand (1990), *Vocabulário da Psicanálise*,

Lisboa, Editorial Presença (ed. or.: 1967).

LEÃO, Delfim F.; FIALHO, Maria do Céu; SILVA, Maria de Fátima (2005), “Mito, Memória e Identidade”, in Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, pp. 9-14.

LEHMANN, Hans-Thies (2007), *Teatro Pós-Dramático*, São Paulo, Cosac & Naify (ed. or.: 1999).

LESKY, Albin (2006), *A Tragédia Grega*, 4.<sup>a</sup> Edição, São Paulo, Editora Perspectiva S.A. (ed. or.: 1971).

LESSING, Gotthold Ephraim (2005), *Dramaturgia de Hamburgo*, Lisboa, Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

LEVINAS, Emmanuel (2008), *Totalidade e Infinito*, Coimbra, Edições 70.

LIPOVETSKY, Gilles (1988), *A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*, Lisboa, Relógio d'Água.

LISBOA, Marta (2001), “Entrevista a João Canijo”, [Acedido em 15 de Outubro de 2008], Disponível em <http://www.madragoafilmes.pt/ganharavida/indexport.html>

LONGO, Oddone (1990), “The Theater of the *Polis*”, in John J. Winkler and Froma I. Zeitlin (eds), *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 12-19.

LONSDALE, Steven H. (1993), *Dance and Ritual Play in Greek Religion*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

LORAUX, Nicole (2002), *The Mourning Voice: An Essay on Greek Tragedy*, Ithaca, Cornell University Press.

LOURENÇO, Eduardo (1964), “Do trágico e da tragédia”, in *O Tempo e o Modo - Antologia*, nº 19, Fundação Calouste Gulbenkian (c) Centro Nacional de Cultura / Fundação Calouste Gulbenkian.

LOURENÇO, Eduardo (2004), *A Nau de Ícaro seguida de Imagem e Miragem da Lusofonia*, Lisboa, Gradiva.

LUKÁCS, Georg (2000), *A Teoria do Romance*, São Paulo, Editora 34 (ed. or.: 1965).

LYDEN, John C. (2003), *Film as religion: myths, morals, and rituals*, New York University Press.

McCABE, Susan (2004), *Cinematic Modernism: Modernist Poetry and Film*, Cambridge, Cambridge University Press.

McCALLUM, Pamela (2006), “Introduction: *Reading Modern Tragedy in the Twenty-First Century*”, in Raymond Williams (2006), *Modern Tragedy*, Canada, Pamela McCallum, pp. 9-22.

McDONALD, Marianne (1983), *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia, PA: Centrum.

MacKINNON, Kenneth (1985), *Greek Tragedy into Cinema*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press.

MACHADO, Roberto (2006), *O Nascimento do trágico: de Schiller a Nietzsche*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

MADEIRA, Maria João (2010), “Antigone”, in *Textos Cinemateca Portuguesa*, Pasta 119, pp. 503-504.

MAFFESOLI, Michel (2004), “*The Return of the Tragic in Postmodern Societies*”, in *New Literary History*, Vol. 35, No. 1, (Winter), *Rethinking Tragedy*, The Johns Hopkins University Press, pp. 133-149.

MARQUES, António (1997), “Introdução geral” e “O nascimento da suprema máscara: Dioniso”, prefácio a Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia ou Mundo Grego e Pessimismo*, seguido de *Acerca da Verdade e da Mentira no Sentido Extramoral*, Lisboa, Círculo de Leitores, pp. V-LXXXV.

MARTIN, Marcel (2005), *A Linguagem Cinematográfica*, Lisboa, Dinalivro.

MARTINS, José Manuel (2013), “A Incorporação Segundo João Canijo: uma Aproximação Fenomenológica”, in *Atas do II Encontro Anual da AIM*, Lisboa, AIM, [Acedido em 15 de Maio de 2017], Disponível em <http://aim.org.pt/atas/pdfs-Atas-IIEncontroAnualAIM/Atas-IIEncontroAnualAIM-35.pdf>

MATOS-CRUZ, J. (1999), *O Cais do Olhar: O Cinema Português de Longa-Metragem e a Ficção Muda*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema.

METZ, Christian (1991), *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, New York, Oxford University Press (ed. or.: 1968).

MICHELAKIS, Pantelis (2013), *Greek Tragedy on Screen*, United Kingdom, Oxford University Press.

MILLER, Arthur (1949), “Tragedy and Common Man”, in *The New York Times on the Web*, [Acedido em 15 de Maio de 2017], Disponível em <http://www.nytimes.com/books/00/11/12/specials/miller-common.html>

MINOIS, Georges (2004), *História do Ateísmo*, Lisboa, Editorial Teorema.

MIRANDA, José Augusto Bragança de (2008), *Corpo e Imagem*, Lisboa, Nova Vega.

MONDOLFO, Rodrigo (1968), *O Homem na Cultura Antiga - A Compreensão do*

*Sujeito Humano na Cultura Antiga*, Editôra Mestre Jou, São Paulo.

MONTEIRO, Paulo Filipe (1990), “O Colete e a Força – Comentário sobre a Espera e a Barbárie”, in *À Espera dos Bárbaros*, Exposição Colectiva, Lisboa, Pedro e o Lobo Arte Contemporânea, s/p.

MONTEIRO, Paulo Filipe (2010), *Drama e Comunicação*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.

MOREAU, Pierre-François; MOUSSEAU, Jacques (eds.) (1984), *Dicionário do Inconsciente*, Lisboa, Verbo.

MOSS, Leonard (1969), “The Unrecognized Influence of Hegel’s Theory of Tragedy”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28, No. 1, (Autumn), Wiley on behalf of The American Society for Aesthetics, pp. 91-97.

MOSSMAN, Judith (2001), “Women’s Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides ‘Electra’”, in *The Classical Quarterly*, New Series, Vol. 51, No. 2, Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, pp. 374-384.

MULLENS, H. G. (1938), “Oedipus and the Tragic Spirit”, in *Greece & Rome*, Vol. 7, No. 21, (May), Cambridge University Press on behalf of The Classical Association, pp. 140-155.

MURNAGHAN, Sheila (2011), “*Choroi achoroi*: the Athenian politics of tragic choral identity”, in D. M. Carter (ed.) *Why Athens? A Reappraisal of Tragic Politics*, New York, Oxford University Press, pp. 245–267.

NABAIS, Nuno (1997), *Metafísica do Trágico: estudos sobre Nietzsche*, Lisboa, Relógio d’Água.

NABAIS, Nuno (2014), “Prefácio”, in *Desvio, Cadernos Mateus Doc 7*, Vila Real, Instituto Internacional Casa de Mateus, pp. 11-16.

NEUMAN, Dietrich (1999), “*Antes e depois de Metropolis: o cinema e a arquitectura em busca da cidade moderna*” in *Cinema e Arquitectura*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema, pp. 107-114.

NIETZSCHE, Friedrich (1984), *A Gaia Ciência*, Lisboa, Guimarães Editores.

NIETZSCHE, Friedrich (2004), *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores (ed. or.: 1872)

NUSSBAUM, Martha (1986), *The Fragility of Goodness*, Cambridge, Cambridge University Press.

NUTTALL, Anthony David (1983), *A New Mimesis*, London, Methuen.

NUTTALL, Anthony David (1996), *Why Does Tragedy Give Pleasure?*, New York,



Oxford University Press.

OLIVEIRA, Luís Miguel (2004), “Cheira a Morte”, in *Público: suplemento Y*, (22 de Out.), s/p.

ORR, John (1998), *Contemporary Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press.

PALMER, Richard H. (1992), *Tragedy and Tragic Theory. An Analytical Guide*, London.

PARKER, Robert (2005), *Polytheism and Society at Athens*, Oxford, Oxford University Press.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido (2005), “Reescrituras de Antígona e Faces Modernas do Trágico”, [Acedido em 21 de Fevereiro de 2015], Disponível em [http://www.academia.edu/18513987/Reescrituras\\_de\\_Ant%C3%ADgona\\_e\\_faces\\_modernas\\_do\\_trágico](http://www.academia.edu/18513987/Reescrituras_de_Ant%C3%ADgona_e_faces_modernas_do_trágico)

PASOLINI, Pier Paolo (1976), “The Cinema of Poetry”, in Bill Nichols (ed.) *Movies and Methods*, Berkeley, University of California Press, pp. 542-558 (ed. or.: 1965).

PEREIRA, Cláudia Matos (2014), “*Détournement*: até que ponto o desvio pode ser o caminho da essência da arte?”, in *Desvio, Cadernos Mateus Doc 7*, Vila Real, Instituto Internacional Casa de Mateus, pp. 71-93.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2008), “Prefácio”, in Aristóteles, *Poética*, 3.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 5-31.

PIÇARRA, Maria do Carmo (2011), *Salazar vai ao cinema: jornal português de actualidades filmadas*, Coimbra, Minerva.

PLATÃO (2014), *A República*, 14.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (IV a.C.).

PLON, Michel; ROUDINESCO, Élisabeth (2000), *Dicionário de Psicanálise*, Mem Martins, Editorial Inquérito (ed. or.: 1997).

POOLE, Adrian (2005), *Tragedy: A Very Short Introduction*, United States, Oxford University Press.

QUEROUIL, Olivier (1984), “Compulsão de Repetição”, in Jacques Mousseau e Pierre-François Moreau (eds), *Dicionário do Inconsciente*, Lisboa, Verbo, p. 127.

RAMOS, José Augusto M. (2005), “Judite: a heroína fictícia e a identidade nacional de Israel”, in Delfim F. Leão, Maria do Céu Fialho e Maria de Fátima Silva (coords.), *Mito Clássico no Imaginário Ocidental*, Coimbra, Ariadne Editora, pp. 43-58.

RAMOS, Marina C. (2004), “Festival de Cannes”, in *Independente*, (7 de Mai.), s/p.

RANCIÈRE, Jacques (2011), *O Destino das Imagens*, Lisboa, Orfeu Negro, 2011.

- RANCIÈRE, Jacques (2012), *Os Intervalos do Cinema*, Lisboa, Orfeu Negro.
- RIBAS, Daniel (2009a), “Entrevista a João Canijo”, in *Drama - revista de cinema e teatro*, Porto, 1, pp. 14-17.
- RIBAS, Daniel (2009b), “Canijo e a Tragédia Grega”, in *Drama - revista de cinema e teatro*, Porto, 1, pp. 26-29.
- RIBAS, Daniel (2011), “Um Discurso sobre a Identidade: João Canijo e José Gil”, in A. Barata; A. S. Pereira; J. R. Carvalheiro (eds), *Representações da Portugalidade*, Lisboa, Caminho, pp. 81-91.
- RIBAS, Daniel (2012a), “Identificação de um País” – Entrevista a João Canijo, in D. Ribas; M. DIAS (eds.), *Puro Cinema: Curtas Vila do Conde 20 Anos Depois*, Vila do Conde, Curtas Metragens, CRL, pp. 112-119.
- RIBAS, Daniel (2012b), “O Interior no Cinema Português: João Canijo e António Reis/Margarida Cordeiro”, in C. O. Ferreira (ed), *Terra em Transe – Ética e Estética no Cinema Português*, Munique, AVM, pp. 75-90.
- RIBAS, Daniel (2013), “Ser Português: o ponto de vista de João Canijo sobre a comunidade portuguesa em França”, in T. Cid et al. (eds), *Portugal pelo Mundo Disperso*, Lisboa, Tinta-da-China, pp. 125-135.
- RIBAS, Daniel (2014), *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*, Aveiro, Universidade de Aveiro. Tese de Doutoramento.
- RIBAS, Daniel (s/d), “*É o Amor*, de João Canijo”, [Acedido em 15 de Maio de 2017], Disponível em <https://bibliotecadigital.ipb.pt/bitstream/10198/8526/1/Cr%C3%ADtica-%C3%A9-o-Amor-portugu%C3%AAs.pdf>
- RIBEIRO, Álvaro (2004), “Anotação do Tradutor”, in Frederico Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, 12.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Guimarães Editores.
- RICOEUR, Paul (2013), *A Simbólica do Mal*, Lisboa, Edições 70.
- RODRIGUES, António (org.) (1998), *Jean-Marie Straub : Danièle Huillet*, Lisboa, Cinemateca Portuguesa.
- ROMILLY, Jacqueline de (2013), *A Tragédia Grega*, Lisboa, Edições 70.
- ROSA, Liliana (2009), *Construção Mítica no Imaginário Cinematográfico Português: o caso de João Canijo*, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de Mestrado em *Ciências da Comunicação: Cinema e Televisão*.
- ROSA, Liliana (2013), “Do espaço escuro ao claro em *Ganhar a Vida*, de João Canijo”, in *Conference Book - Inter[Sections]. A Conference on Architecture, City*

and Cinema, Porto.

ROSA, Liliana (2014a), “O subterrâneo contra a altura em *Os Verdes Anos*, de Paulo Rocha e em *Sangue do Meu Sangue*, de João Canijo”, in Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco (eds), *Atas do III Encontro Anual da AIM*, Coimbra, AIM, pp. 107-114, [Acedido em 15 de Maio de 2017], Disponível em <http://aim.org.pt/atas/pdfs/Atas-IIIEncounterAnualAIM-11.pdf>

ROSA, Liliana (2014b), “O desvio trágico das heroínas dos filmes de João Canijo”, in *Desvio, Cadernos Mateus Doc 7*, Vila Real, Instituto Internacional Casa de Mateus, pp. 149-161, [Acedido em 15 de Maio de 2017], Disponível em [http://www.iicm.pt/media/magazine/IICM\\_013\\_CadernoMateus-VII\\_Dinamico-1.pdf](http://www.iicm.pt/media/magazine/IICM_013_CadernoMateus-VII_Dinamico-1.pdf)

ROSE, Gillian (2012), *Visual Methologies*, London. California. New Delhi. Singapore, SAGE Publications.

ROSENFELD, Anatol (2006), “Prefácio da Edição Brasileira”, in Albin Lesky, *A Tragédia Grega*, 4.<sup>a</sup> Edição, São Paulo, Editora Perspectiva S.A., pp. 13-15.

ROSENMEYER, T. G. (1993), “Elusory Voices: Thoughts about the Sophoclean Chorus”, in Ralph M. Rosen e Joseph Farrell (eds) (1993), *Nomodeiktes: Essays in Honor of Martin Ostwald*, United States of America, Ann Arbor, The University of Michigan Press, pp. 561-571.

SCHILLER, Friedrich (1991), *Teoria da Tragédia*, São Paulo, EPU.

SCHLEGEL, August Wilhelm (1846) *A Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, Kessinger Legacy Reprints (ed. or.: 1809).

SCHMIDT, Joël (2005), *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Lisboa, Edições 70, (ed. or.: 1985).

SCHMITT, Carl (2009), *Hamlet or Hecuba: The Intrusion of Time into the Play*. Reimpressão in *Philosophers on Shakespeare*, P. Kottman (ed.), Stanford, CA, Stanford University Press, 2009, pp. 143-153.

SCHOPENHAUER, Arthur (2008), *O Mundo como Vontade e Representação*, Madrid, Prisa Innova S.L. (ed. or.: 1819).

SCHULZE-GATTERMANN, Silke (2000), *Das Erbe des Odysseus: Antike Tragödie und Mainstream-Film*, Alfeld, Coppi.

SEGAL, Charles P. (1993), *Euripides and The Poetics of Sorrow*, Durham, NC.

SEGUIN, Louis (2007), “Le théâtre d’*Antigone*”, in Jean-Marie Straub, *Danièle Huillet*, Paris, Cahiers du Cinéma, pp. 217-242.

SÉNECA, Lúcio Aneu (2014), *Cartas a Lucílio*, 5.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

SERRA, José Pedro (2006), *Pensar o Trágico: Categorias da Tragédia Grega*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian: Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

SHKLOVSKY, Viktor (1973), “Poetry and Prose in Cinematography”, in Stephen Bann e John Bolt (eds), *Russian Formalism*, New York, Harper and Row, pp. 128-131 (ed. or.: 1927).

SILK, Michael S. (ed) (2003), *Tragedy and the Tragic*, United States, Oxford University Press (ed. or.: 1996).

SÓFOCLES (2012), *Antígona*, 10.<sup>a</sup> Edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

SOLOMON, Robert C. (2003), “On Fate and Fatalism”, in *Philosophy East and West*, Vol. 53, No. 4, (Oct.), University of Hawai’s Press, pp. 435-454.

STEHLÉ, Eva (1997), *Performance and Gender in Ancient Greece: Nondramatic Poetry in its Setting*, Princeton University Press.

STEINER, George (1961), *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber Limited.

STEINER, George (1996), *No Passion Spent*, New Haven and London, Yale University Press.

STEINER, George (2008), *Antígonas*, Lisboa, Relógio D’Água Editores.

SZELISKI, John Von (1964), “Pessimism and Modern Tragedy”, in *Educational Theatre Journal*, Vol. 16, No. 1, (Mar.), The Johns Hopkins University Press, pp. 40-46.

TORRES, Mário Jorge (s/d), “A Busca da Identidade”, [Acedido em 15 de Outubro de 2008], Disponível em <http://www.madragoafilmes.pt/ganharavida/criticas/mjtorres.html>.

TUROVSKAYA, Maya I. (1989), *Tarkovsky: Cinema as Poetry*, London, Faber.

VAN GRONINGEN, Bernard Abraham (1957), “A Tragédia Grega e a dor humana”, in *Humanitas*, Coimbra.

VASQUES, Eugénia (2003), *O que é o Teatro?*, Lisboa, Quimera.

VERNANT, Jean-Pierre (1988), “Oedipus Without the Complex”, in Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet (eds), *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York, Zone Books, pp. 85-112.

VERNANT, Jean-Pierre (1988), “Tensions and ambiguities in Greek tragedy”, in Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet (eds) *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York, Zone Books, pp. 29-48.

VOGLER, Christopher (1998), *The Writer’s Journey: Mythic Structure for Writers*,

United States of America, Michael Wiese Productions.

WAGNER, Richard (1973), "The art-work of the future", in Bernard Dukore (org.), *Dramatic Theory and Criticism: Greeks to Grotovski*, Fort Worth, Harcourt Brace Jovanovitch.

WALKER, Janet (2005), *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

WEINER, Albert (1980), "The Function of the Tragic Greek Chorus", in *Theatre Journal*, Vol. 32, No. 2, (May), The Johns Hopkins University Press, pp. 205-212.

WILLIAMS, Christopher (2000), "After the Classic, the Classical and Ideology: The Differences of Realism", in Christine Gledhill and Linda Williams (eds), *Reinventing Film Studies*, London, Arnold, pp. 206-220.

WILLIAMS, Raymond (2006), *Modern Tragedy*, Canada, Pamela McCallum (ed. or.: 1966).

WILSON, Peter (1997), "Leading the tragic khoros: tragic prestige in the democratic city", in Christopher Pelling (ed.) *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford University Press, pp. 81-108.

WILSON, Peter (2003), "The Politics of Dance: Dithyrambic Contest and Social Order in Ancient Greece", in David Phillips and David Pritchard (eds) (2003), *Sport and Festival in the Ancient Greek World*, Swansea, pp. 163-196.

WINKLER, Jack (1990), "The Ephebes' Song", in John J. Winkler and Froma I. Zeitlin (eds), *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, New Jersey, Princeton University Press, pp. 20-62.

WINKLER, Martin M. (2001) (ed.), *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York, Oxford University Press.

YOUNG, Deborah (2001), "Get a Life", in *Variety*, (Mai.), p. 26.

YOUNG, Julian (2013), *The Philosophy of Tragedy*, New York, Cambridge University Press.

ZACHARIAS, Manos (1985), "Electra", in *25 Years of Greek Movies*, Athens, Greece, Ministry of Culture, pp. 16-17.

## FILMOGRAFIA

A lista de filmes que se segue contempla apenas os filmes que foram analisados ou mencionados ao longo desta investigação. Informações mais detalhadas sobre os filmes podem ser encontrados na *Internet Movie Database* (<http://www.imdb.com>) e no *Archive of Performances of Greek and Roman Drama at Oxford* (<http://www.apgrd.ox.ac.uk>).

***A Antígona de Sófocles, na tradução de Hölderlin, tal como foi adaptada à cena por Brecht em 1948***, 99 min, 1992, Alemanha/França, realização Jean-Marie Straub e Danièle Huillet, Edição em DVD: Montparnasse, 2008.

***É o Amor***, 135 min, 2013, Portugal, realização João Canijo, Edição em DVD: Midas Filmes, 2013.

***Édipo Rei***, 87 min, 1957, Canadá, realização Tyrone Guthrie, Edição em DVD: Image Entertainment, 2002.

***Édipo Rei***, 104 min, 1967, Itália, realização Pier Paolo Pasolini, Edição em DVD: Water Bearer Films, 2003.

***Fantasia Lusitana***, 65 min, 2010, Portugal, realização João Canijo, Edição em DVD: Midas Filmes, 2010.

***Ganhar a Vida***, 115 min, 2001, Portugal/França, realização João Canijo, Edição em DVD: Atalanta Filmes, 2001.

***Mal Nascida***, 117 min, 2007, Portugal, realização João Canijo, Edição em DVD: Clap Filmes, 2008.

***Medeia***, 110 min, 1969, Itália, realização Pier Paolo Pasolini, Edição em DVD: British Film Institute, 2011.

***Medeia***, 75 min, 1988, Dinamarca, realização Lars von Trier, Edição em DVD: Facets, 2003.

***Meu Filho, Olha o Que Fizeste!***, 91 min, 2009, USA, realização Werner Herzog, Edição em DVD: First Look Studios, 2010.

***Noite Escura***, 94 min, 2004, Portugal, realização João Canijo, Edição em DVD: Atalanta Filmes, 2004.

***Náufragos de Édipo***, 41 min, 1989, USA, realização Woody Allen, Edição em DVD (com o título *New York Stories*): Disney, 2002.

***Notas para uma Oresteia Africana***, 73 min, 1972, Itália, realização Pier Paolo Pasolini, Edição em DVD (com o título de *The Decameron*): British Film Institute, 2009.

***Poderosa Afrodite***, 95 min, 1995, USA, realização Woody Allen, Edição em DVD: Disney, 2002.

***Portugal: Um Dia de Cada Vez***, 155 min, 2015, Portugal, realização João Canijo e Anabela Moreira, Edição em DVD: Midas Filmes, 2015.

***Prometeu***, 130 min, 1998, Reino Unido, realização Tony Harrison, cópia disponível no “Archive of Performances of Greek and Roman Drama”, Oxford.

***Prometeu Acorrentado***, 13 min, 1927, Grécia, filmado num teatro antigo em Delphi, 16 mm, New York Public Library for the Performance Arts.

***Sangue do Meu Sangue***, 140 min, 2011, Portugal, realização João Canijo, Edição em DVD: Midas Filmes, 2011.

***Sangue do Meu Sangue***, 190 min, 2011, Portugal, realização João Canijo, Edição em DVD: Midas Filmes, 2011.

***Trabalho de Actriz/Trabalho de Actor***, 84 min, 2011, Portugal, realização João Canijo, Edição em DVD: Midas Filmes, 2011.

***Veredas***, 120 min, 1978, Portugal, realização João César Monteiro, Instituto Português de Cinema.

## ANEXOS

**Anexo 1:** “A Individualidade da Representação: Fundamento de um Processo de Trabalho”, texto (não publicado) da autoria de João Canijo fornecido pelo cineasta no workshop de *Direcção de Actores*, integrado no projecto *Estaleiro das Curtas de Vila do Conde*, em Fevereiro de 2012.

### **A Individualidade da Representação Fundamento de um Processo de Trabalho**

#### **Introdução**

##### **a individualidade da representação**

*O que se reflecte na linguagem, ela não o pode mostrar.  
Aquilo que se pode mostrar não se pode dizer. Wittgenstein*

A realidade é uma representação (figuração mental) imaginada pelo observador em referência a si mesmo, a imaginação de cada um dá-lhe uma consciência abstracta e reflectiva única dessa representação, uma interpretação pessoal. Não faz sentido tentar ilustrar essa representação, porque a tentativa de ilustração será também ela e sempre uma representação abstracta de cada pessoa, é um paradoxo tentar uma definição explicativa de uma representação que será sempre e de qualquer modo imaginada de uma maneira diferente por cada um.

Os motivos da acção ou da interpretação são representações abstractas, figurações mentais daquilo a que se assiste ou sente, só figurações mentais permitem o julgamento de actos ou coisas presenciadas e permitem uma conclusão e determinação em consciência, sendo esta consciência individual. Só a representação abstracta permite a faculdade de deliberação, que é particular e única para cada pessoa.

A liberdade da faculdade de deliberação e por consequência da determinação é um resultado da racionalização da representação, mas a motivação funciona na base do carácter de cada intérprete. O carácter de cada um determina a sua racionalização da representação e consequentemente a liberdade da sua deliberação/interpretação.

Cada um tem um carácter próprio, e por isso o mesmo motivo não tem a mesma influência em pessoas diferentes, por isso uma acção ou emoção é determinada pelo carácter individual e pelo conhecimento adquirido pelo indivíduo. A escolha e a decisão são circunstanciais, dependem das condições de liberdade de acção e decisão, mas a decisão surge por completa necessidade porque vem da natureza interior de cada um, do seu carácter original.

A escolha entre vários motivos só é possível por meio de conceitos abstractos, a escolha precede a resolução, diferente em diferentes indivíduos, e a resolução é a indicação do carácter de cada um. Pelo conhecimento abstracto ou racional chega-se a uma decisão electiva, e esta decisão electiva é a condição da possibilidade da completa expressão do carácter individual.

#### **Fundamentos do processo**

*As palavras faladas são símbolos ou sinais dos afectos ou impressões da alma. As palavras escritas são sinais das*



As palavras faladas representam sentimentos e emoções privadas de cada um e da sua circunstância, por isso o sentido de uma palavra é diferente e depende de por quem, quando e onde é dita. As palavras escritas representam os sentimentos e emoções próprios de quem as escreveu numa circunstância particular, essas emoções e circunstâncias não são imitáveis, por isso o sentido de uma palavra escrita ao ser dita depende de por quem, quando e onde é interpretada.

Porque os sentimentos e emoções próprios de cada um não podem ser imitados nem impostos aos outros, a única maneira de descobrir um caminho para a interpretação de uma palavra escrita é um caminho paralelo ao da sua criação, ou seja a sua recriação por quem a vai interpretar.

As palavras que foram escritas para serem ditas, são ditas por pessoas singulares, com tons e ritmos singulares que lhes vão dar um sentido, e o sentido só pode ser dado pela pessoa que as interpreta. As palavras têm sujeitos universais e sujeitos singulares, mas sem a procura do sujeito e do significado singulares não pode haver interpretação.

Uma palavra nasce de um impulso de necessidade mas são a atitude e o comportamento de quem as diz que lhe dão expressão na acção, ou seja a necessidade invisível das palavras torna-se visível pela presença do actor. A experiência da vida quotidiana é essencialmente contingente, a emoção do actor nasce de uma necessidade, a experiência da vida só deixa ver evidências, a emoção do actor mostra sentimentos e ideias invisíveis. O invisível aparece através da emoção do actor, que transcende a experiência da vida quotidiana pela sua necessidade.

Há tantas interpretações do monólogo *Ser Ou Não Ser* de Hamlet quantos actores o interpretem, as mesmas sonatas para piano são obras diferentes se interpretadas por Maria João Pires ou por Glenn Gould, as mesmas tornam-se obras diferentes interpretadas pelo mesmo Glenn Gould aos 24 e aos 50 anos. Um maestro que dirija a pianista Maria João Pires, num concerto para piano e orquestra, não tem a tentação de lhe impor uma interpretação da partitura, antes concilia a interpretação da sua orquestra com a da pianista de uma forma consensual. Também a um actor não lhe pode ser imposta uma interpretação externa, por muito fundamentada que seja a visão do realizador ou encenador. Essa imposição resulta forçosamente numa interpretação artificial e falsa, que não pode ser orgânica nem visceral.

### **Proposição**

Um realizador não pode entender todas as partes de um projecto sozinho, porque não pode explicar nem transmitir a representação racional da sua realidade, só pode fazer passar uma emoção que se transforma numa representação para os outros, nem pode entender, pelas mesmas razões, a representação racional que os actores fazem da realidade dos seus personagens.

O realizador entende a figuração mental que fundamenta o projecto como unidade, e o seu trabalho deve consistir, como o de um maestro, na manipulação das várias interpretações para as dirigir no sentido dessa sua concepção. Por outro lado a liberdade que deve ser dada aos actores deve ter correspondência em termos de responsabilidade, actor não pode ser poupado à responsabilidade final.

As ideias deveriam evoluir em permanência e em conjunto no processo de trabalho com os actores, com a sensibilidade dos actores a iluminar o processo de descoberta. O realizador deveria limitar-se a fazer uma espécie de terapia psicológica dos personagens que os actores lhes apresentam, exigindo aos actores que o convençam,

ou seja que fundamentem a sua interpretação até o convencerem, e a única coisa que deve saber fazer é questionar e fazê-lo exaustivamente.

O entendimento destes pressupostos leva à evidência que não se pode impor uma interpretação a um artista, e essa conclusão levou à possibilidade da reescrita de um argumento original em colaboração com os actores. De escrever um argumento desde o início, desde a definição da ideia central ao desenvolvimento das cenas e à criação dos diálogos finais, num trabalho conjunto com os actores.

## O trabalho dos actores

*A representação é uma manifestação privada de solidão.*

Peter Brook

*I think acting is about being much more real than in real life.*

*It's about forgetting the mask that we constantly put on to go out and face the world.* Anamaria Marinca

A solidão do actor é vivida em três níveis:

1 — a solidão da tentativa de dar vida a um personagem, ou seja a construção do personagem, onde cabem todos os métodos, mesmo que o método ideal não exista e seja sempre o que um actor adapta para si mesmo.

É a tentativa de tornar o personagem uma pertença, de pensar, sentir, falar e mexer como o personagem. A solidão é total porque o actor nem sequer tem a possibilidade de basear as suas atitudes na observação de modelos ou na espontaneidade interior, no primeiro caso seria uma imitação e no segundo uma facilidade, é uma desculpa para a falta de trabalho inteligente. A suposta liberdade de poder escolher entre atitudes observadas do dia a dia é restritiva, não aprofunda uma pesquisa criativa porque as atitudes do dia a dia são uma linguagem condicionada pela circunstância do modelo observado, e essa circunstância nunca será igual à do personagem, e porque as observações são a maior parte das vezes projecções de si mesmo e o que parece espontâneo foi filtrado muitas vezes. Mesmo quando o personagem seja uma imitação de uma pessoa real a interpretação do actor é forçosamente uma interpretação e não uma imitação pura e simples.

2 — a solidão da tentativa de conseguir manter um olhar sobre um personagem, ou seja o olhar crítico do actor em relação ao personagem e à sua construção, fundamental para manter o controle de si mesmo e da identidade do personagem.

É a solidão mais dura do actor é a tentativa de ser sincero ao mesmo tempo que tenta manter um olhar exterior, ou seja juntar à emoção a inteligência selectiva. A representação exige separação, compreensão e pertença ao mesmo tempo, um estado de inconsciência completamente controlada, um todo em que a emoção é iluminada pela inteligência intuitiva, porque só essa capacidade de olhar de fora dá ao actor a possibilidade de descobrir os seus erros, e as suas mentiras. Em todas as outras artes é possível manter um recuo em relação à obra em criação, na representação a matéria é o próprio actor e o actor deve estar completamente envolvido no personagem e ao mesmo tempo manter uma distância crítica, manter-se de fora estando dentro, ser sincero e insincero ao mesmo tempo, ser insincero com sinceridade, mentir com verdade.

3 — a solidão da fragilidade da pessoa/actor a tentar viver a vida de um personagem, ou seja a fragilidade da pessoa a lutar com as dificuldades de tentar resolver o personagem, é o nível mais bonito e onde a pessoa do actor aparece por momentos em total exposição.

O trabalho do actor é principalmente um acto de eliminação, e não de construção: uma procura constante de um personagem sempre parcial e longe da verdade, uma necessidade de se libertar das descobertas do seu trabalho no último momento para deixar nascer o personagem nu e impreparado, uma destruição e abandono dos resultados que conseguiu. É assim que um personagem pode nascer em vez de ser construído. Um personagem construído é sempre o mesmo, mas desvanece-se lentamente, vai perdendo a sua vida; um personagem que nasceu, tem de renascer sempre e sempre da maneira mais difícil.

### **estágios de pesquisa**

Para um actor poder fazer a inscrição do seu personagem num meio concreto, ou seja para poder entender como a sua pessoa se pode adaptar a um dado ambiente, tem que frequentar intensamente o meio ambiente onde se move o personagem, porque a integração do seu personagem no meio só se faz por contágio. Um exemplo ilustrativo e fácil de entender do funcionamento do contágio é a forma como qualquer pessoa, com o tempo, vai adoptando o sotaque de uma região para onde se desloque. Como exemplo explicativo da necessidade do estágio podem-se comparar uma cozinheira de um restaurante que serve almoços económicos, que deixam o cliente cheio de azia, e que vive num bairro social da Amadora e uma psicóloga que vive na Avenida de Roma, com certeza que as duas não expressam o seu amor às filhas, nem o pensam, da mesma maneira.

A pesquisa não consiste na procura de modelos de imitação, consiste numa tentativa de inserção para compreender os mecanismos mentais dos habitantes do meio em questão. E implicam uma esperança de consequências, a esperança de que os actores tragam coisas novas ao projecto, que observaram e absorveram, desde modos de comportamento a tiques de linguagem, mas principalmente as maneiras de estar e a condição do pensamento próprios dos nativos desse meio em que vão ter de se mover. Esta investigação de campo é um trabalho fundamental na escrita, seja no tratamento de um caso real, seja no tratamento do meio onde vai decorrer uma ficção, porque não só permite fundamentar a ficção com os exemplos e comportamentos reais, como pode abrir novas perspectivas e pontos de vista no desenvolvimento do guião.

### **improvisação como meio essencial**

O objectivo da improvisação é levar o actor a ultrapassar os seus limites, os limites em que a verdade é trocada por uma mentira, em que os momentos de verdade são trocados por momentos falsos, ou por imitações, cavar até ao fundo do buraco em que nasceu a mentira.

A improvisação é fundamental para descobrir momentos impossíveis de escrever, atitudes e acções dos personagens impossíveis de imaginar para um autor que se esforça por recriar um personagem. Na improvisação as atitudes e comportamentos são de facto do personagem e fundadas na sua natureza, ou pelo menos no esforço real do actor de descobrir essa natureza, e aparecem momentos genuínos que seriam impossíveis de imaginar e que ultrapassam a censura racional.

Mas a improvisação é só um meio, nunca um fim. Porque a improvisação não implica interpretação, como foi definida acima (ver o trabalho dos actores), embora intuitiva e orgânica é e exactamente por isso constituída por momentos em que o actor se perde com o personagem, este perder significa não manter a distancia para o criticar, o que significa que na improvisação o actor não cria uma representação racional da sua obra artística que é o personagem.

## **Processo de trabalho**

### **— discussão do tema do projecto**

onde se discute a ideia central ou tema/conceito do projecto e o que ele significa para cada um

descoberta do que cada um pensa do tema e como se relaciona com ele

a posição e as afinidades de cada um com o tema permitem encontrar formas de desenvolver os personagens

são definidas as relações centrais e determinantes entre os personagens

### **— definição e discussão dos personagens, da sua biografia e das relações entre eles**

onde se discutem e definem os personagens de cada um e como esses personagens podem viver e resolver as questões colocadas pelo tema

discussão de como cada personagem pode ser posto diante da necessidade de se relacionar com o tema, e que escolhas pode ter que fazer em função da sua individualidade

discussão e conciliação das biografias de cada personagem, as idiossincrasias de cada um e da sua biografia têm de ser conciliadas com as dos outros para formarem um todo coerente e é fundamental para que fiquem perfeitamente estabelecidas as relações entre os personagens, definição das relações entre personagens

### **— discussão das cenas**

onde se discute exaustivamente a estrutura e a evolução dos momentos dramáticos de cada cena

verificação se a proposta da cena e a sua estrutura é coerente com as opções de cada um em função dos personagens definidos, verificação da coerência das cenas em relação à definição dos personagens e das relações emocionais

as escolhas de cada actor são postas em causa até serem completamente justificadas, o actor defende e questiona as atitudes que podem corresponder à escolha das palavras dos personagens e é questionado até justificar a escolha das atitudes do mesmo

### **— improvisação**

onde se testa a validade e precisão da cena, e onde se recolhem dados para a escrita final das mesmas

na improvisação surgem momentos únicos, irrepetíveis, profundamente orgânicos e sinceros que seriam impossíveis de ser imaginados por um autor a trabalhar sozinho

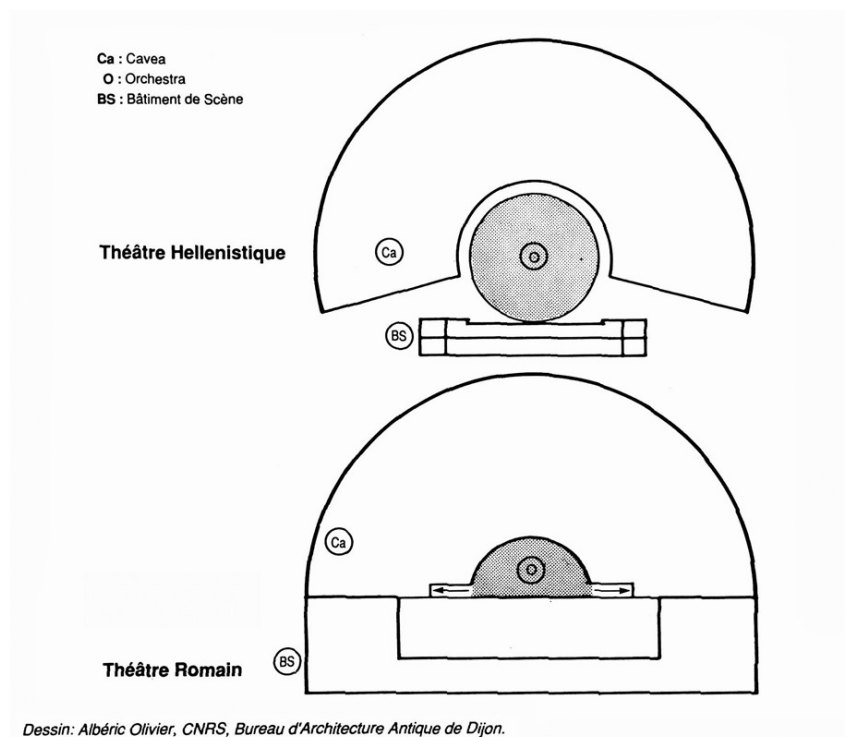
### **— ensaio final**

onde se ensaiam as cenas tal qual foram escritas e se fazem as correcções finais, testa-se a efectividade da cena e corrige-se a sua interpretação

**Anexo 2:** Planta comparativa entre o Teatro Grego e o Teatro Romano. O Teatro Grego é constituído por um hemicíclo (degraus/bancadas onde se posicionam os espectadores); um círculo (a *orchêstra*, ou orquestra, é o local reservado ao coro); uma parede de fundo (a *cena* – local reservado às personagens, dominado por uma espécie de balcão, onde podiam aparecer deuses) (Romilly, 2013: 25). O Teatro Romano introduz algumas alterações no Teatro Grego, nomeadamente na *orquestra*, que passa a ter a forma de um semicírculo.

[Acedido em 1 de Junho de 2015]. Disponível em

[http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/rutasteatro/galeria\\_a/galeria\\_019.jpg](http://www.juntadeandalucia.es/culturaydeporte/rutasteatro/galeria_a/galeria_019.jpg)



**Anexo 3:** Posicionamento (único) de câmara no Teatro de Segéste, na Sicília. A(1), A(2) e A(3) corresponde aos posicionamentos de Antígona. C(1) corresponde ao posicionamento de Creonte. Os Anciões estão representados pela letra E. Gráfico de Andrew Reich, baseado no roteiro de Danièle Huillet (Byg, 1995: 227).

